

دكتور محمد رجب النجار



توفيق الحكيم والأدب الشعبي

أنماط من التناص الفولكلوري

توفيق الحكيم والأدب الشعبى

أنماط من التناص الفولكلورى

تأليف

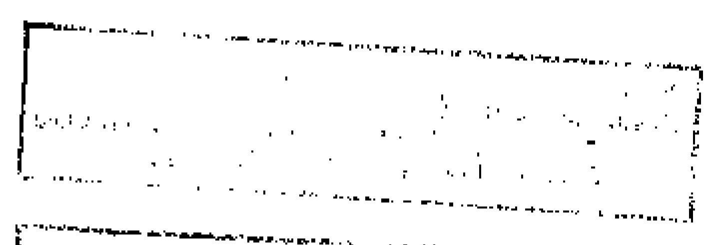
دكتور محمد رجب النجار

أستاذ الفولكلور

كلية الآداب - جامعة الكويت

الطبعة الأولى

٢٠٠١م





عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية

EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

المشرف العام : دكتور قاسم عبده قاسم

المستشارون

د . أحمد إبراهيم الهوارى

د . شوقى عبد القوى حبيب

د . على السيد على

د . قاسم عبده قاسم

مدير النشر: محمد عبد الرحمن عفيفى

تصميم الغلاف : منى العيسوى

الناشر : عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية

- ٥ شارع ترعة المريوطية - الهرم - ج.م.ع - تليفون وفاكس ٣٨٧١٦٩٣

Publisher:EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

5, Maryoutia St ., Elharam - A.R.E. Tel : 3871693

إهـــداء

إليـــها

في نبضها الصادق ..

في صمتها الناطق ..

في صـبـرها الخـلاق ..

في زمان الغربة

إلى عفاف الزوجة والصديقة

رمزاً حيًا لإنسـانية الإنسان

في صـفـا ء القلب ..

في نقـا ء السـريرة ..

في عـــودة الروح ..

في زمن البراءة

أ.د. محمد رجب النجار

بسم الله الرحمن الرحيم

إضاءة وتأسيس

الريادة : لا أعتقد أن رائداً من رواد التنوير العربي ، قد عني - بوعي معرفي ، نقدي ، تاريخي - بفنوننا الشعبية عامة والأدب الشعبي العربي خاصة[1] (الشفهي والمدون) قدر ما عني به - جماليًا وفكريًا ، أدبيًا وفنيًا - توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) ومن ثم كانت دعوته الرائدة والمبكرة في العشرينيات للمفكرين وللمبدعين - على حد سواء - للعناية بهذا الأدب ، باعتباره تعبيراً جماليًا جميعًا عن " روح الشعب " و " قضايا المجتمع " و " ضمير الأمة " و " شخصيتها الوطنية القومية " ... « وهذه المفردات جميعها للحكيم نفسه » إذا شاء هؤلاء المفكرون والمبدعون - كما يقول - إقامة مشروعهم الثقافي والإبداعي ، وإذا شاءوا حقًا أن يؤدوا رسالتهم الثقافية والحضارية ، الفكرية والإبداعية ، في " تنوير وتثوير " الشعب على حد قوله .

من هنا تتجلى شرعية " الاعتراف " بهذا الأدب بدلاً من الاستعلاء عليه أو تجاهله وتهميشه أو تغييبه ، كما تتجلى أيضًا شرعية " استلهامه وتوظيفه " والتناص معه والتعالق به باعتباره طرفًا - وليس ترفًا - في التعبير عن واقع الشعوب وأحلامها الجمعية ، وفي تفسير آمالها وآلامها ، تعبيراً أو تفسيراً جماليًا خلاقًا افتقده الأدب العربي الرسمي «والحكيم أول من استخدم هذا المصطلح » الذي كان في معظمه حتى ذلك الوقت (في العشرينيات من هذا القرن) ليس إلا " أدبًا لفظيًا لا إنشائيًا " ، على حد تعبيره !

---

(١) كان من المفترض أن يكون عنوان هذه الدراسة " توفيق الحكيم والفنون الشعبية " ولما كان الأدب الشعبي بما هو فن قولي يشكل محور الاهتمام الأول عند الحكيم بالفنون الشعبية ، فقد آثرنا اختيار الأدب في العنوان من باب التغليب أو تسمية الكل باسم الجزء .

من هنا كان هجوم الحكيم الحاد في بدء حياته الفنية والفكرية على الأدب الرسمي ، ومن هنا أيضًا كان دفاعه المستميت عن الأدب الشعبي ، بما هو شكل من أشكال الوعي الجمالي والفكري المعبر عن حدس إبداعي عند الحكيم ؛ بضرورة فتح آفاق جديدة لفن المسرح وغرس خطابه في بنية الثقافة العربية خارج دائرة التبعية الغربية .

منابع الريادة : شرع الحكيم منذ البداية وفي إطار مشروعه الإبداعي يستلهم الأدب الشعبي بكل أنماطه التعبيرية ، من أساطير وحكايات ونوادر وأغان شعبية ... إلخ ؛ استلهامًا جزئيًا أو كليًا في معظم أعماله الإبداعية ، المسرحية والروائية ، على نحو ما هو معترف به بين نقاده ودارسيه على نحو من الأنحاء . وتسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن تجليات النص الشعبي[1] وتمظهره وموضعته في تأسيس أو تكوين المشروع المسرحي للحكيم - إبداعًا وتأصيلاً ، تأليفًا وتجريبًا - على مستويات متعددة ، ربما كان أكثرها أهمية هنا والآن : المستوى الموضوعاتي ، والمستوى التجريبي ، والمستوى النوعي أو التأصيلي (البحث عن قالب مسرحي عربي الهوية) ، والكشف عن تنوع أنماط التناص الفولكلوري في النص الحكيمي ، على نحو يلقي عليه ضوءاً جديداً لأول مرة ، ليس لأن الأدب الشعبي عند الحكيم - كما يقول نقاده ودارسوه - رافد ثر من روافد التجربة الإبداعية فحسب ، باعتباره «إطاراً» للنص المسرحي ، أو « قناعًا » تتشكل من خلاله أو تتجلى به رؤية الحكيم للعالم ، بل هو - في الوقت نفسه - " مُحفِّز " إبداعي نشط أيضًا - على المستويين البنائي والوظيفي أو التركيبي والدلالي - بما هو حافز لبناء " الوقائع " وبما هو حافز لتنشيط " الدلالات " في آن .

هذه القراءة الفولكلورية للحكيم سوف تأخذ خطوة أخرى إلى الأمام بهدف الوقوف - بمنهج نقدي تناصي - على منابع هذه التجربة ومصادرها الأولية ، **كاشفة لأول مرة عن جذورها**

---

(١) يقصد بالنص الشعبي من الآن فلاحقًا : كل أنماط الإبداع الشعبي الشفاهي والمدون التي تنطوي عليها الثقافة الشعبية المتمثلة في الكلمة والنغمة والحركة وتشكيل المادة ؛ ابتداء من الإبداع الأدبي (كالملاحم ، والتمثيل الشعبي ، بما في ذلك الأرجوز وخيال الظل ، والحكايات الشعبية والأمثال والعبارات الدارجة والمسكوكات اللغوية والألغاز الشعبية ... إلخ) وانتهاءً بجماليات الطقوس والمعتقدات والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية ، مروراً بجماليات التشكيل الفني والتعبيري والحركي (كالرقص والألعاب والرسوم الجداوية واللوحات الشعبية .. إلخ .) .

وأصولها النصية الشعبية التى لم يسبق لنقاد الحكيم ودارسيه الإشارة إليها ، أو الوقوف على دلالتها ورموزها الثقافية السائدة فى الثقافة الشعبية ، وكيف تعالق معها أو تماهى فيها الحكيم (من غير أن يعلن ذلك ، تصريحًا أو تلميحًا) على نحو تناصى باحث عن أنماط التفاعل أو التداخل النصوصى وآلياته وطرائق اشتغاله وغاياته ووظائفه وعلاقاته وتعالقاته بالسياقات المتعددة ، أو البنى السوسيونصية (المعرفية والثقافية ، السياسية والتاريخية ، المحلية والعالمية) التى تم فيها إنتاج بعض نصوصه الإبداعية التى اخترناها - فى هذه الدراسة - بمثابة عينة مختارة ، ليس فقط لأن أصولها الفولكلورية أو مضامينها الثقافية غير معروفة فحسب ، بل لأنها أيضًا تشترك من حيث الوظيفة - بالمعنى الفولكلورى - فى حقل دلالى أو ثقافى واحد ؛ يمثل همًا سياسيًا وثقافيًا فى فكر توفيق الحكيم وإبداعه المسرحى (رؤية الحكيم للعالم) .

ملاحظتان منهجيتان : ربما كان الأجدى والأجدر - فى مثل هذه القراءة التناصية - أن نمهد لها بملاحظتين : **إحداهما إجرائية** : تتعلق بمرجعية التناص (الفولكلورى) ، بما هى محددة هنا فقط بالنص الشعبى غير المعروف (المحلى والقومى ، الشفاهى والمدون) فى علاقته وتعالقه بالنص الحكيمى . وأخرى **منهجية** متلازمة معها : وتتعلق بالتعرف على الحكيم - باعتباره الذات المبدعة - وعلى تكوينه الفولكنفسى (الفولكورى والنفسى) والسوسيوثقافى من حيث هو تعريف ذاتى يشكل الخلفية النصية عنده ، أو بالأحرى الإطار المرجعى الذى انطلق منه الحكيم فى معظم نصوصه الإبداعية ، وذلك بالقدر الذى يكشف فقط عن مدى تغلغل النص الشعبى فى تشكيل الوعى الوجدان والمعرفى والنقدى للحكيم منذ سنوات الطفولة الأولى ؛ باعتبارها " سنوات التكوين " وكيف تأثر الحكيم - مبدعًا - بهذا التكوين الفولكلورى - إن صح التعبير - فى تخليق وتشكيل نصوصه الدرامية (المسرحية) والسردية على سواء ، وفى تحقيق **مشروعه المسرحى** . وهذا يعنى بداهة أن نصوصه - فى ضوء نظرية أو بالأحرى منهج التناص - ليست إلا نصوصًا مخترقة ؛ متلاقحة أو متعالقة مع نصوص أخرى ، وتأتى فى مقدمتها النصوص الفولكلورية ؛ باعتبارها جوهر نصوص الثقافة الشعبية وموضع التبئير الثقافى والجمالى فى الذاكرة الجمعية التى تتفق بالضرورة مع الوظيفة الجمعية للإبداع المسرحى ، بل إن المسرح نفسه فعل جمعى .

أما قيل : فهذا الكتاب ليس دفاعًا عن الفولكلور ... ولا تحاملاً على الأدب الرسمى ... وإنما هو محاولة **لإعادة اكتشاف الحكيم** من وجهة نظر باحث فولكلورى يسعى - بأدوات نقدية معاصرة - ليس بهدف الكشف عن جدوى استجابات الحكيم الفولكلورية فى تأسيس مشروعه الإبداعى فحسب ، بل أيضًا لقراءة بعض نصوصه المسرحية قراءة كاشفة عن النصوص الفولكلورية / الأصل فقط ؛ بما هى نصوص سابقة تفاعل معها الحكيم فى نصوصه المسرحية ؛ بما هى نصوص لاحقة ، تفاعلاً نصيًا جدليًا إلى حد التماهى فيها أحيانًا ، وعلى نحو جعل هذه النصوص الفولكلورية / الأصل تغيب تمامًا - فى حقيقتها عن كثير جداً من نقاد الحكيم ودارسيه على كثرتهم حتى الآن . (وهذا يعنى أن هذه الدراسة لن تتناول نصوص الحكيم الروائية والمسرحية التى اتفق نقاد الحكيم ودارسوه على أصولها النصية ومصادرها ورموزها الفولكلورية الذائعة) .

مثل هذه الرؤية المنهجية هى التى حكمت اختيارنا لنصوص هذه الدراسة ، بما هى نصوص فولكلورية مجهولة ، أو معروفة على نحو خاطىء أو غير دقيق . فكان بعضها من مسرحياته ذات الفصل الواحد ، وبعضها الآخر من مسرحياته الطويلة .

ومن الأهمية بمكان أن نؤكد مرة أخرى أن قراءتنا لهذه النصوص محددة بمنظورها الفولكلورى الباحث عن أوجه تمظهر النص الشعبى الذى لايزال مجهولاً - من حيث هو مناص - فى النص المسرحى ، وبيان علاقاته أو تعالقاته التى تربط الخطاب المسرحى الحديث بالخطاب الشعبى الموروث ، فيما أطلقنا عليه : أنماط التناص الفولكلورى ، وذلك على النحو التالى :

١ - مسرحية نهر الجنون (١٩٣٨) نموذجًا للتماهى النصى .

٢ - مسرحية مجلس العدل (١٩٧٢) نموذجًا للتوالد النصى .

٣ - مسرحية السلطان الحائر (١٩٦٠) نموذجًا للتناص المضمر .

٤ - مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) نموذجًا للميتا - تناص .

بما هى نصوص لم يكشف عن أصولها الفولكلورية الحقيقية المتناصة أو المتعالقة معها حتى اليوم ، أو كان قد أشار إليها الدارسون على نحو خاطىء أو غير دقيق . الأمر الذى يحتم على دارسى الفولكلور عامة والأدب الشعبى خاصة أن يدلوا بدلوهم فى هذا المجال ،

لعل فيه بعض الفائدة لدارسى مسرح الحكيم ونقاده ، عبر ما يسمى بالدراسات أو المعارف العلمية المتضافرة Interdiscplinary .

كما يحتم أيضًا على علماء الفولكلور العرب أن يعرفوا للحكيم موقعه (التاريخى) وموضعه (العلمى) من تاريخ ظهور أو نشأة علوم الفولكلور والدراسات الشعبية فى بلادنا وجامعاتنا ، وأن يقدروا للحكيم دعوته الرائدة والمبكرة للعناية بالتراث الشعبى العربى المدون والشفاهى - جمعًا وتصنيفًا ودراسة - يوم لم يكن ثمة صوت إلا صوته ، قبل أن تظهر إلى الوجود بأكثر من ربع قرن دعوة جيل الرواد الأكاديميين من علماء الفولكلور فى مصر والعالم العربى[١] .

وكان الحكيم يتغيا من وراء دعوته يومئذ غايات علمية وثقافية وفنية وحضارية ، سوف نأتى على ذكرها " على لسانه " فى هذه الدراسة ، وحسبنا هنا أن نشير إلى أن دعوته الرائدة للعناية بهذا التراث الشعبى ودراسته هى - كما يقول - سبيلنا الأمثل إلى معرفة أساليب استلهامه فى الثقافة والفنون والآداب العربية استلهامًا معاصراً ، ديناميكيًا لا استاتيكيًا ، وكيفية الاشتغال عليها ، على نحو يثرى حياتنا الثقافية والعلمية والفنية والأدبية على حد سواء . مثلما هو سبيلنا - كما يقول - إلى غرس الظاهرة المسرحية المستحدثة فى بنية الثقافة العربية ؛ من حيث النص والموضوع والقالب والعرض والاتجاه الفنى ... إلخ . وقد جعل ذلك كله نصب عينيه فى مؤلفاته الفكرية وأعماله الروائية والمسرحية جميعًا كما يعرف معظم دارسيه ، وعلى نحو تأمل معه هذه الدراسة فى الكشف عن بعض منابعه الفولكلورية غير المعروفة لهم من قبل ، وذلك بشىء من التفصيل العلمى الدقيق ، ويأمل صاحبها معها - وهو متخصص فى علم الفولكلور - ألا يكون متطفلاً على مائدة النقد الأدبى أو المسرحى ، وألا يكون دخيلاً على علمائه المتخصصين . وحسبه سعيًا محاولته لفهم اشتغال النص الحكيمى (المسرحى) وانفتاحه المبكر على النص الشعبى وتعالقه معه ، على نحو تأسيسى غير مسبوق . لعلنا فى هذه المحاولة نلقى بعض الضوء الجديد على توفيق الحكيم مفكراً

---

(١) للأمانة التاريخية ، ذكر لى أ.د. حسين مؤنس رحمه الله مشافهة أنه كان أول مصرى يكتب مقالاً فى أوائل الثلاثينيات يدعو فيه إلى دراسة الفولكلور ، ووعدنى بإعطائى نسخة منه ، ولكن ظروف الغربة حالت دون ذلك ، ولكنى أسوق هذه الملاحظة للأمانة العلمية ، والرجل اليوم فى ذمة الله .

ومبدعًا ، على الرغم من مئات البحوث وعشرات الدراسات الأدبية والنقدية عنه وعن مشروعه المسرحي - تحديداً - بما هي محاولة للدراسة كما هو مخطط لها منهجيًا ، وعلى نحو يصب في مجرى رئيسي واحد هو (الأدب الشعبي) وكيفية (توظيفه) دراميًا ودلاليًا - في بعض نصوصه المسرحية - عبر قراءة أو مقاربة نقدية محددة سبيلها الاستضاءة بنظرية التناص، ومن ثم تجد هذه الدراسة نفسها في صلب العملية النقدية بالضرورة ، ويجد صاحبها نفسه مثل " الضيف الثقيل " أولى مسرحيات الحكيم (١٩١٩) على موائد الآخرين ، وراجيًا ألا يكون كذلك .

وأمــا بعــد : في ضوء نظرية التناص التي اتخذتها هذه الدراسة منهجًا لقراءة النص الحكيمي، أو مقاربته نقديًا ، فالسائد بين أصحاب هذه النظرية أن التناص شيء لا مناص منه في النصوص الإبداعية ، قديمها وحديثها ، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومعطياتها التاريخية والثقافية - بالمعنى الشامل للثقافة - ومن ثم لا فكاك لمنتج النص أيضًا من تكوينه الشخصي ، الذاتي والجمعي ، أعني لا فكاك له من ذاكرته النصية "فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبة للعالم ، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضًا "[1] بما هي خلفية مرجعية أساسية في عمليتي إنتاج النص وتلقيه ، قراءته ومشاهدته ، إخراجه وعرضه جميعًا ، وهذا هو مفهوم الخطاب المسرحي في هذه الدراسة[2] (بمكوناته الثلاثة : نص التأليف ونص الإخراج ونص العرض) لكننا في هذه الدراسة سوف نعنى فقط بالمكون الأول وحده (النص المسرحي) ، ليس لأهميته فحسب ،و بل لأن الدراسة نفسها معنية بالخطاب الأدبي (الشعبي والمسرحي) أساسًا .

ومن المعروف أن الحكيم - عبقري الحوار في الخطاب المسرحي العربي - هو أيضًا عبقري الحوار مع الخطاب الشعبي العربي ، يبحث عنه وفيه ، فإذا ما تلقاه اختزنه في ذاكرته النصية تلقائيًا ، بعد امتصاصه وهضمه على حد تعبيره ، فإذا ما " اغترف " منه حاوره أو تحاور معه

---

(١) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص ١٢٣ . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦.

(٢) حول مفهوم الخطاب المسرحي (خصوصية الخطاب ، خصوصية القراءة) انظر مقالاً بهذا العنوان بقلم عبد المجيد شكير ص ص ٧ - ١٣ في مجلة البيان ، الكويت ، العدد ٣٥٧ أبريل ٢٠٠٠ .

ثم تجاوزه فى بنيته النوعية إلى بنية نوعية مغايرة (مسرحية أو قصصية) تنطوى على إنتاج أو تكوين دلالات جديدة ، بحسب الموقع والموضع ، أو بحسب المقام والمقال . لذلك كان طبيعيًا أن تسعى هذه الدراسة إلى " موضعة " نصوص الحكيم المختارة للدراسة مكانيًا فى خريطة الثقافة العربية - بمعناها الأنثروبولوجي - التى ينتمى إليها ، وزمانيًا فى حيز تاريخى محدد ، لتلمس دروب الائتلاف والاختلاف ، تحقيقًا لما بين النص والسياق من تفاعل على رأى التوليديين .

يمثل ذلك يتشكل الإطار المرجعى لقراءتنا للنص المسرحى فى هذه الدراسة ؛ فهى لن تقف عند ولوجنا لعالمه النصى فى علاقاته وتعالقاته ، فى تناصه واشتغاله مع النص الشعبى وحسب ، بل تتجاوزه أيضًا إلى المتناص للمنتج الذاتى (كالنشأة والتكوين والتربية والفكر ... إلخ) . والمناص الخارجي (كالراهن الثقافى والسياسى والاجتماعى والفنى ... إلخ .) ، مما يجعل لغة التناص هنا تتشكل قراءتها من مجموعة من الاستدعاءات الذاتية أو " خارج - النصية " ابتداءً من عتبات النص وتعالقاتها مع النص نفسه أو مع نصوص أخرى للحكيم وسياق إنتاجها ، وانتهاءً بتعالقاته مع نصوص أخرى معاصرة لمؤلفين آخرين ، مسرحية أو روائية ، تشكل فى مجملها رؤية بعينها للعصر أو المرحلة التاريخية التى تعالقت فيها نصوص هذه المرحلة ، وكيف تم إدماج ذلك كله (التناص الذاتى - الخارجى) وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد ومتعالقة معه .

ومن الجدير بالذكر أن مثل هذه القراءة الفولكلورية - التناصية سوف تتوالد أو تتناسل أو تتوالج بدورها فيما بينها بحثًا عن أمرين :

١ - مدى إسهام النصوص الشعبية فى توليد النصوص المسرحية للحكيم ، وتحقيق مشروعه المسرحى .

٢ - مدى إسهام النصوص المسرحية للحكيم ومشروعه المسرحى فى إبراز النصوص الشعبية ذاتها ، وتفجير معناها - الظاهر والخفى - وإعادة إحيائها وقراءتها وتفسيرها فى زمن اندثار التراث الشعبى ! .

وسبيلنا إلى عقد المقارنات النصية بين ما هو مسرحى وما هو شعبى سوف يتحدد بالأطر الزمانية والمكانية لكلا النصين ، وبالشخصيات والوقائع (الأحداث أو الوحدات السردية) لكليهما ، على نحو يكشف - على المستوى الدلالى خاصة - عن مدى التماهى أو التوازى ،

المشابهة والاختلاف ، التشابه والتضاد ، التشاكل والتعارض ، التماثل والتجاوز بين هذه النصوص جميعًا[١] .

وفي ضوء هذه العلاقة ، علاقة المجاورة والمحاورة ثم المجاوزة ، تتجلى المعاني الناتجة عن تلك العلاقة التي يوجد بها الطرفان معًا ، وتتحدد هوية التناص وتتنوع أنماطه ، على النحو الذي انتهت إليه قراءتنا للنص الحكيمي ومشروعه المسرحي ، تأسيسًا وتأصيلاً ، تأليفًا وتجريبًا .

وفي الحالين ؛ فإن هذه الدراسة تسعى إلى تشخيص ظاهرة جديدة في مسار المسرح العربي الحديث ، بقدر ما تتغيا تلمس مفاصل التناص الأساسية من خلال تقصي واقع النص الشعبي (جذوره ، أصوله ، نصوصه البكر ، مكوناته الإبداعية) كما ورد في مصادره الأصلية ، المخطوطة أو المطبوعة ، وكيفية إنشاء نص مسرحي حديث على تخومه القديمة ، وفي إقامة علاقة جدلية بينهما ، تتجلى من خلالها خصوصية النص الجديد وتفرده وتمايزه ، بوصفه نصًا قائمًا بذاته ينطوي على سماته الخاصة ومكوناته الذاتية ، في بنيته النوعية : التركيبية المتعارف عليها بين المنتج والمتلقي ، وفي مستواه الدلالي المفارق لمتناصه السابق عليه .

وعندئذ يصبح النص الشعبي قناعًا سيميولوجيًا أو استعاريًا موازيًا أو مناسبًا تمامًا للعبة الكتابة المسرحية وسيميولوجيا العرض المسرحي نفسه (حيث لعبة الاستعارة هنا هي اللعبة المفضلة والأثيرة في الخطاب المسرحي العربي الحديث والمعاصر لأسباب سياسية لا تخفى على أحد) ووسيلة " سابقة التجهيز " عند المتلقي لإيصال ما تعجز عنه الكتابة المسرحية المباشرة التي يمكن القبض على دلالتها (ومعها صاحبها بالطبع) بسهولة ويسر . إن النص الشعبي والتناص معه عندئذ ليس إلا تورية بلاغيــة إزاء الراهن الواقعي ، أو ضربًا من المحايلة أو المخايلة للالتفاف حول المسكوت عنه ، بما هي كتابة تقوم على الترميز والأسطرة والأقنعة الشعبية التي تقول بالتلميح ما لا تقول بالتصريح ، فهذا هو السبيل الأمثل للخروج من مأزق الصمت العقيم - على حد تعبير الحكيم - حتى لا تصادره المؤسسات الرسمية والدينية والاجتماعية ... إلخ .

---

(١) انظر : عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، الفصلين الأول والثاني ، الطبعة الثالثة ، دار سعاد الصباح ، الكويت ١٩٩٣م .

إن التناص قبل الحكيم كان ذا روح استاتيكية تجعل من النص المسرحى عند رواد المسرح الأوائل " طفيليًا " على موائد النص الشعبى الشفاهى أو المدون وعالة عليه ، تعتمد على مسرحة نصوصها (مثل مشاهد أو مقاطع سردية من السير الشعبية أو حكايات ألف ليلة وليلة ، درة التراث الشعبى العربى العالمى) ، وعندئذ يصبح النص المسرحى - آنذاك - مجرد عرض لحكاية شعبية ممسرحة على خشبة المسرح بدلاً من حكيها فى المقاهى والبيوت ، أو حتى فى الجرن الذى كان الحكواتى أو الراوى الشعبى بربابته الشعبية يمارس فى فضاءاتها فعله الأدائى أو " لعبة التمثيل المونودرامى " ممارسًا بنفسه كل أدوار أبطاله وكأنه " مسرح الممثل الواحد ". وأقصى ما يفعله هؤلاء المسرحيون هو تحويل النص الشعبى المروى إلى نص مشاهد . إنها مرحلة أوثر تسميتها بمرحلة التطويع أو التطبيع بين النص الشعبى المروى القديم والنص المسرحى الوليد .

أما التناص عند الحكيم - كما سنرى فيما بعد - فكان ذا روح ديناميكية وفاعلاً - بطابعه - الجدلى - لا منفعلاً فحسب ، يأخذ بقدر ما يعطى ؛ محاوراً ومتجاوزاً فى ضوء رؤية مستقبلية آنذاك - إبان زمن البدايات - تنم عن حدس إبداعى ، أو بالأحرى عن هاجس تأسيسى مبكر ؛ بضرورة فتح آفاق جديدة لفن الكتابة المسرحية فى الأدب العربى الحديث لأول مرة [١]. وهنا تتحقق ريادة الحكيم لا فى المشروع المسرحى له وعلاقته بالنص الشعبى وإعادة " تخليقه " مسرحيًا فحسب ؛ وفقًا لصيغة تناصية خارجية تأخذ فى اعتبارها جملة المتغيرات المعاصرة السوسيو ثقافية والسيوسيو فنية والسوسيو مادية ، بل تتحقق أيضًا ريادته الفذة

---

(١) يبدو أن حافزه إلى إنجاز هذه الرؤية التأسيسية - برؤيتها الفولكلورية - ورسم أبعادها وبلورة مضامينها هو الكاتب المسرحى ، المترجم والمعرب والمقتبس والمؤلف المسرحى المعروف آنذاك الأستاذ مصطفى ممتاز (١٨٩٢ - ١٩٥٤) الذى ينبغى أن لا نتجاهل دوره باعتباره الأب الروحى للحكيم فى مجال الكتابة المسرحية قبل المرحلة الباريسية فى تاريخ الحكيم ، كما كشفت عنه بعض الدراسات الجادة الأخيرة (انظر فى ذلك : بحثًا مبتكراً اطلعت عليه - أثناء بروفات هذا الكتاب - للدكتور سيد إسماعيل بعنوان " مصطفى ممتاز " بين الفن والحياة " مجلة البيان ، الكويت ، عدد ٣٣٤ ، مارس ١٩٩٩) . لذلك ليس محض مصادفة أن يكون العمل التأليفى الأول المشترك بينهما وهو مسرحية " خاتم سليمان " التى كتبت فى عام ١٩٢٢ تقريبًا ، مستلهمًا من الأدب الشعبى العربى ولا سيما ألف ليلة وليلة .

فى المشروع الفولكلورى والنهوض به ؛ باعتباره أول دعاة العناية بالأدب الشعبى وتوجيه الدراسات الأكاديمية نحوه خاصة والفن الشعبى عامة .

وهنا تكمن عبقرية الريادة عند الحكيم وخصوبتها وخصوصيتها فى آن وذلك منذ أواخر العشرينيات حتى اليوم ، بما هى فترة تتجاوز التطبيع أو التطويع أو الاتباع للنص الشعبى إلى مرحلة التجاوز والإبداع وتكوين المشروع المسرحى ، تأسيسًا وتأصيلاً ، تأليفًا وتجريبًا ، حيث عرف النص الحكيمى - منذئذ طريقه الخصب إلى التعالق الفاعل وليس التماهى المنفعل مع النص الشعبى ، موضوع هذه الدراسة .

لذلك لا غرو أن نقول إن مثل هذه الريادة للحكيم تمثل انعطافًا خطيراً فى تطور الكتابة لمسرحية العربية التى واصلت مسيرتها التأسيسية حتى بلغت ذروتها فى فترة الستينيات ، ترة التجريب المسرحى المتجاوز للمراحل السابقة ، بقدر ما يمثل انعطافًا آخر مماثلاً فى دعوته لرائدة لاستلهام الأدب الشعبى بوعى نقدى متجاوز ، وضرورة دراسته - بوعى ابستمولوجى- علميًا وأكاديميًا ، وهى الدعوة أو بالأحرى هما الدعوتان اللتان وجدتا صداهما الإيجابى فيما بعد على المستويين الإبداعى والعلمى[١] .

استطراد كاشف : استميح القارىء الكريم عذراً فى هذا الاستطراد ، وإن كنت أخاله استطراداً غير بعيد عن موضوعنا ، فهو يلقى الضوء على بعض آراء الحكيم التى لم تنشر ، وعلى بعض أحلامه وأمانيه الشخصية فى مشروعه الإبداعى التى لم يقدر لها أن ترى النور لظروف خارجة عن إرادته . وقد أتيح لى معرفة بعضها ؛ فبادرت إلى تسجيلها .

إثر حديث نادر حصلت عليه مصادفة أثناء لقاء تم بينى وبين الحكيم ، فى مكتبه فى الأهرام عام ١٩٧٨ ، وكنت قد ذهبت لزيارته وإهدائه نسخة من هذا البحث[٢] يوم كان فى

---

(١) من المعروف أن أول مركز أنشىء لرعاية الفنون الشعبية فى مصر كان عام ١٩٥٧ . ومن المعروف أيضًا أن أول كرسى لدراسة الأدب الشعبى كان قد تأسس فى جامعة القاهرة عام ١٩٦٠ ، أى بعد أكثر من ربع قرن على دعوة الحكيم .

(٢) إن من حق القارىء الكريم علىّ أن يعرف أن " نواة " هذه الدراسة كانت بحثًا استكشافيًا قصيراً عنوانه " توفيق الحكيم والإبداع الشعبى العربى " كان قد تم نشره منذ بضعة وعشرين عامًا فى مجلة البيان التى تصدرها رابطة الأدباء الكويتية (العدد ١٤٥ ، ص ٧٦٨ - ٧٤ ، أبريل ١٩٧٨ - الكويت) إلى أن=

مرحلته الاستكشافية (١٩٧٨) ونسخة من كتابي " جحا العربي وفلسفته في الحياة والتعبير"[١] الذي كان قد صدر في العام نفسه . وهممت بالانصراف لعلمي أنه ضنين بالحديث مع أحد على غير معرفة به من قبل ، لولا أن استمهلني قليلاً وبادر إلى تصفح كتاب جحا ، ثم طالع سريعًا المحتوى العلمي للكتاب كما ورد في الفهرست بشيء من الدهشة والإعجاب .

ما لبث بعدها أن أخذ يمطرني بالأسئلة - على غير العادة - ومن غير انتظار لإجابة - عن حقيقة جحا التاريخية ، وعن شخصيته الفنية ، وعن رؤيته في الحياة والأحياء ، في المجتمع والناس ، وهل هو شخص واحد أم عدة شخصيات تجمعت فيه ؟ ولماذا اختلطت نوادره بنوادر غيره على ما بينها من اختلاف وتنوع في المضامين والآراء والرؤى ؟ ولما آثره الشعب العربي كله - على اختلاف أقطاره وامتداد أزمانه - نموذجًا قوميًا للفكاهة العربية حتى أصبح - فيما أعرف - في كل قطر جحاه ؟ وكيف تحول كما تقول إلى " مشجب " فني يعلق عليه الشعب مواقفه الساخرة وآراءه التهكمية في نقد السلطتين أو الهيئتين السياسية والاجتماعية على مر العصور ؟ وهل الفكاهة المصرية - تحديداً - ظاهرة صحية وإيجابية - في رأيك - أم هي ظاهرة مرضية وسلبية ؟ ثم ماذا عن امرأة جحا المشاكسة الحمقاء (أو نموذج المرأة الجحوية كما تسميها) التي تذكرني دائمًا بامرأة سقراط ؛ وماذا عن حمار جحا أو (الحمار الجحوي) الذي كان جحا متعاطفًا معه - كما تقول - بأكثر من تعاطفه مع البشر ؟ وماذا عن المواقف والطرائف التي حدثت بين جحا وحماره ؟ وكيف استطاع جحا - بذكائه الفطري وحسه

= جاءتني دعوة كريمة من الصديق جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة للمشاركة في مؤتمر قومي عن " الإنجاز الإبداعي والفكري " لتوفيق الحكيم بعنوان " توفيق الحكيم حضوراً متجدداً " في الفترة من ٢١ - ٢٦ من نوفمبر ١٩٩٨ بمناسبة مرور مائة عام على ميلاده ، فحمدت للمجلس ولأمينه العام هذه الدعوة الكريمة ، ووجدتها فرصة مواتية لإعادة النظر في ما كنت قد كتبته في هذا البحث الاستكشافي المشار إليه ، خاصة بعد لقائي بتوفيق الحكيم سنة ١٩٧٨ وبإعجابه - يومئذ - المقرون بالدهشة على وقوفي على متابعة الشعبية المستلهمة في مسرحيتي السلطان الحائر ومجلس العدل ، فكانت هذه الدراسة التي بين يدي القارىء الكريم .

(١) من إصدارات سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، (في طبعته الأولى سنة ١٩٧٨) .

الإنسانى الساخر - أن يقول على لسان حماره ما لا نستطيع قوله من آراء ومواقف فى الناس والحياة بهذا الحجم من السخر والتهكم ، وبهذا القدر من الصراحة والصدق ؟ وكيف ... وكيف ... ؟ .

ثم توقف الحكيم فجأة عن استرساله وقال : هل تعرف أننى أول من دعوت إلى العناية بالأدب الشعبى (الذى تسمونه الفولكلور فى هذه الأيام) وذلك فى بواكير حياتى عندما ذهبت لدراسة القانون فى باريس عام ١٩٢٥ ورأيت كبار المسرحيين يستلهمونه ، وكبار المفكرين يدعون إلى دراسته والعناية به قبل أن يندثر بسبب طغيان الحضارة الصناعية الحديثة. كنا يومئذ نحتقر كل ما هو شعبى فى بلادنا وكل ما له صلة بأدب الشعب ، قبل أن يكتب سلامة موسى شيئًا على ما أذكر عن أدب الشعب ، وربما كان ذلك سبب إعجابى بالفنان العالمى محمود مختار عندما عرض بعض أعماله ذات الطابع الشعبى المصرى فى باريس ، ولعله أيضًا سبب إعجابى بالفقيه الموسيقى الدكتور حسين فوزى الذى حبب إلىّ أو بالأحرى كشف لى عن عبقرية موسيقانا الشعبية .

صمت الحكيم بعد ذلك برهة (يبدو خلالها أنه عاد بذاكرته للوراء ... فآثرت أن أتركه مع ذكريات الشباب والزمن الجميل) وكدت أهم بالانصراف ، لكنه سرعان ما التفت نحوى ثانية قائلاً : هل تعرف أننى كنت أتمنى أن أكتب كتابًا عن جحا لكننى لم أكن أمتلك مثل هذه المعلومات التى تبينتها سريعًا من خلال موضوعات الفهرست فى كتابك ، مثلما فعلت مع "أشعب " فى كتابى " أشعب ملك الطفيليين " الذى كتبته عام ١٩٣٨ حيث كنت أعلم أن له واقعًا تاريخيًا محدداً ، ونمطًا من أنماط النوادر الفكاهية ؛ محدداً بالبخل والجشع والطمع[(١)]. ولم يكن كتاب " جحا الضاحك المضحك " لعباس محمود العقاد قد صدر بعد ، وحتى عندما صدر فى عام ١٩٥٦ (دار الهلال) وقرأته لم أجد فيه ما يشبع فضولى عن جحا ، أتدرى لماذا لقد تحدث العقاد فيه فلسفة الضحك عن الشعوب أكثر مما تحدث عن جحا وفلسفته الشعبية فى مصر ! .

---

(١) بالعودة إلى مقدمة كتابه عن أشعب ذكر الحكيم بالفعل أنه اعتمد فى جمع أخبار أشعب التاريخية والفنية على مرويات الجاحظ وابن عبد ربه والخطيب البغدادى بما هى مصادر معتمدة ومتاحة آنذاك فى هذا الموضوع .

ثم فتح الحكيم الكتاب ثانية لإعادة تصفح ما كتبته عن الحمار الجحوى الأكثر ذكاء وعن نوادره الأكثر شخراً ، وقرأ بعضًا منها وهو يضحك بصوت عال ، ثم قال لى : صدقنى لم أكن أعلم أن جحا شخصية حقيقية ، وأن نوادر جحا مع حماره بهذا الحجم من الكثرة ، ولا على هذا القدر من العمق ، يبدو أننى كنت " جحويًا " بالفطرة أو لعلنى - لا شعوريًا - تقمصت روحه المرحة وشخصيته الساخرة التى تتفق وشخصيتى وأنا أكتب كتابى : **حمارى قال لى** الذى كان فى الأصل سلسلة من المقالات كتبتها فى عام (١٩٣٨) ، ثم ابتسم قائلاً لقد سميته " الفيلسوف " هل تعرف ذلك[١] ؟ إننى شخصيًا تعلمت من صمته على الاضطهاد أشياء كثيرة جعلتنى أتعالى على تفاهات الحياة ، وأتجاهل حماقات البشر ، وأبتعد عن سفاسف الأمور ، بل دفعنى صمته وصبره على الإشفاق على الناس الأغبياء ... لازلت أذكر نادرة " جحا وابنه وحماره " التى لم يكن والدى يمل من تكرار روايتها على مسمع منى ومن عائلتى الصغيرة ، منها تعلمت أن إرضاء الناس غاية لا تدرك ، فعصمنى ذلك من حساسية النقد عندما اشتغلت بالفكر والفن والمسرح . ثم كتبت بعد ذلك روايتى حمار الحكيم (١٩٤٠) ، وأخيراً مسرحية : الحمير (٩١٧٥) ، معبراً فيها جميعًا عن الكثير من آرائى الشخصية فى الحياة العامة والمشكلات التى ظلت تؤرقنى فى دنيا الناس ، كالسياسة والقضاء ، أو فى المرأة والمجتمع ، أو فى نفاق البشر وريائهم الممجوج ، ولو عدت لقراءته سوف تتجلى لك مواقفى وآرائى الثقافية والفكرية والروحية والاجتماعية والسياسية المعاصرة. ثم أردف ضاحكًا : هل تعلم أننى عضو مؤسس فى " جمعية الحمير " المصرية ؟ أجبته ضاحكًا بالإيجاب ، ثم هممت بالانصراف ، فعاد واستمهلنى - على غير طبعه - متسائلاً :

هل تحفظ شيئًا من أغانى الأطفال الشعبية فى الريف المصرى ؟ وهل يدرك أطفال اليوم مدلولاتها ومعانيها ... حتى وصلنا إلى الأغنية التالية التى يتكرر مطلعها الآتى على لسان أكبر الأولاد أو البنات :

---

(١) كان الحكيم يرى فى الحمار كائنًا عاقلاً فى إحدى مقالاته بعنوان " من هو حمارى " ، ويقول عنه : "أنه عندى كائن مقدس ... لقد أسميته الفيلسوف ، وقد علمنى أشياء كثيرة بمجرد صمته وارتفاعه عن لجج هذا البحر الخضم ، بحر السخف الإنسانى ... " .

انظر للحكيم : حمارى قال لى (١٩٣٨) ص ١١ - ١٢ . مكتبة مصر ، القاهرة (ب.ت) . انظر أيضًا ما نشره الحكيم بعنوان " حمارى الفيلسوف " ، طبعة كتاب أخبار اليوم .

يا عمّ باللى ورا الحيط

إنتِ حِلِى ... واللا ضيف[١]

فترد المجموعة :

أنا ضيف ومعايا سيف

جايْ أقطع روس الظالمين[٢] .... إلخ .

وفى كل مرة يكرر أكبر الأولاد المطلع وترد عليه المجموعة رداً مغايراً ، تستعرض معه الأغنية ضروب الظلم وأنماط الظالمين الذين يستحقون قطع رؤوسهم . فلما ذكرت له أنها أغنية من أغانى العمل التى كان يرددها فى الماضى أبناء الفلاحين الذين يعملون فى الحقول لتنقية أوراق شجيرات القطن من « الدودة » أو « اللُطع " التى يمكن أن تدمر محصول القطن (المحصول الرئيسى للفلاح المصرى آنذاك) : ففرح الحكيم وأعاد ترديدها – مع تغيير طفيف- كما حفظها أثناء عمله وكيلاً للنائب العام فى الريف المصرى . ثم سألنى بغتة هل يعرف الأطفال معناها ؟ قلت : نعم ، قال : كيف ؟ فلما هممت بالإجابة قاطعنى قائلاً : لا أظن ! سأقول أنا لك المعنى ، لأن لهذه الأغنية قصة معى .

إن المعنى فى هذه الأغنية مباشر ، إنه دعوة إلى الحلم بالخلاص وتحقيق العدل ومنع الظلم الواقع على الفلاح المصرى منذ أقدم العصور ... ولكنها فى رأيى دعوة سلبية يائسة لأنها تنشد التغيير من الخارج لا من الداخل ! فالعمّ المنتظر أو البطل المخلّص القادم " من ورا الحيط" الذى يحلم الشعب بالخلاص على يديه ليس بطلاً محليًا (مصريًا) ولكنه بطل من الخارج ، أى ضيف ليس من أهل البلاد بل أجنبى . ثم تساءل مستنكراً : أليست هذه الأغنية غريبة فى مغزاها ؟ وهل وصل بنا اليأس إلى حد طلب الخلاص من الخارج ؟ إنها كارثة وطنية بكل المعانى ، فأومأت برأسى موافقًا ، فقال :

---

(١) معنى الكلام : يا أيها السيد أو العم القادم من وراء الحائط (كناية عن المجهول المكانى والزمانى) ليخلصنا من ضروب الظلم ، وينقذنا من براثن الطغاة ، وتحقيق العدل : هل أنت من أبناء البلد أو المحلة أم أنت ضيف قادم من بلاد بعيدة ؟

(٢) وتكون الإجابة : (على لسان مجموع الأطفال) غريبة عجيبة ، فالبطل القادم للخلاص ضيف غريب وليس من أهل البلد ، وقد جاء حاملاً سيفه للقضاء على رؤوس الظالمين فى هذا البلد .

إننى كنت أنوى كتابة رواية أو مسرحية تجريبية (طليعية) على غرار المسرح الملحمى مستلهمًا هذه الأغنية ومعارضًا لها (على نحو ما فعلت فى عودة الروح) . ثم قامت فجأة ثورة ٢٣ يوليو (١٩٥٢) وجاء البطل المخلّص محليًا مغرقًا فى المصرية ، أعنى الزعيم جمال عبد الناصر . من الغريب أنه جاء مطابقًا للبطل أو لصورة االزعيم الذى كان من صنع خيالى ، وكنت أنتظره منذ ثلاثين عامًا (لعله يقصد الفترة التى تقع بين كتابته لرواية عودة الروح حتى قيام الثورة) كنت أرى فيه صورة وجدت فيه تحقيقًا لنبوءتى أنا أيضًا التى تنبأت فيها أو بالأحرى حلمت فيها بالبطل المخلص أو المنقذ ، كما ذكرت ذلك فى كتابى شجرة الحكم . هل قرأته ؟ وكما حلمت به أيضًا فى رواية عودة الروح قبل ذلك[1]! فبادرت قائلاً : ولماذا تكون عبارة " من ورا الحيط " بالمعنى المكانى فقط ؟ لماذا لا تكون أيضًا بالمعنى الزمانى ؟ فقال كيف ؟ قلت أى من وراء الغيب : فى المستقبل مثلاً ، أليست هذه هى طبيعة الحلم الجمعى فى البطل المخلّص القادم أو المنتظر فى الزمان الآتى دائمًا ؟ فابتسم ثم قال : على كل حال ، لقد انتهت اليوم موجة التجريب فى المسرح الملحمى ، ومن ثم لا معنى للكتابة الآن و"البركة فى المسرحيين الجدد ، والأمل معقود على أدباء الشباب " .

وطال الحديث الذى لم أكن أتوقعه ، معربًا عن سعادته باهتمام الدولة ومؤسساتها الرسمية الثقافية والأكاديمية والفنية بالعناية بالتراث الشعبى وتجلياته الأدبية والفنية . وأخيراً ودعته شاكراً وانصرفت إلى بيتى فوراً لأسجل هذا الحوار الخاص الذى دار بيننا على غير سابق اتفاق (وعندئذ كان لابد من تدوينه كتابة ، بحكم تكوينى المنهجى فى علم الفولكلور ، وهو ما

---

(١) بالعودة إلى كتاب شجرة الحكيم (١٩٤٥) نجد بالفعل أن الحكيم كان قد تنبأ بقيام " ثورة مباركة " سرعان ما تحققت بعد سبع سنوات بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ . وهو ما يؤكده مرة أخرى فى كتابه " عودة الوعى " : " كان من الطبيعى أن أستقبلها بالحماسة وبالدهشة . فقد تحققت نبوءتى ، كأنما كنت أخط سطور المستقبل للوطن ... وظهر عبد الناصر ، وتبلورت شخصيته على أنه محط الآمال ، وتوثقت بينى وبينه أواصر المحبة القلبية ... وكان كما بلغنى يقدرنى ويكاد يعتبرنى أبًا روحيًا للثورة التى تنبأت بها ودعوت إليها " . انظر عودة الوعى : ص ١١٤ ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ .

وبالعودة إلى رواية عودة الروح (١٩٣٣) نرى الحكيم يتحدث عن ثورة (١٩١٩) وعن زعيمها الشعبى سعد زغلول ، باعتباره البطل المحلى المنتظر ، المنقذ أو المخلص ، فيقول " وها هى ذى مصر التى نامت قرونًا تنهض على أقدامها فى يوم واحد . إنها كانت تنتظر ... تنتظر ابنها المعبود ، رمز آلامها وآمالها المدفونة ينبعث من جديد ... وبعث هذا المولود من صلب فلاح " .

أنقل عنه ، وإن ظل محفوظًا ، بل محفوراً في الذاكرة لأهميته القصوى بالنسبة لي ، ولم تكن في النية نشره) مكتفيًا بترديده أمام طلابي في مقاعد الدرس الفولكلوري كلما تحدثت عن تاريخ نشأة علم الفولكلور في بلادنا وجامعاتنا ، أو كلما تحدثت - في دروس الأدب - عن الحكيم ؛ فنانًا مبدعًا ومفكراً رائداً ، ومثقفًا وفولكلوريًا حقيقيًا مهمومًا بقضايا وطنه وأمته وشعبه ، وتحقيق إنسانية الإنسان .

قبل أن نختتم هذه الإضاءة التأسيسية ثمة أمل ورجاء : أن يأخذ هذا الكتاب - بطابعه التعليمي أحيانًا - حظه من عناية القارىء ، وأن يحتشد له في قراءته كاحتشادي له في كتابته ، وأن يغفر لي ضني بدراسة النصوص الأخرى للحكيم ؛ بما هي - على كثرتها - نصوص متفاعلة أو متداخلة مع نصوص الإبداع الشعبي الثقافي والديني والتاريخي والأسطوري والخيالي ، فذلك معروف ذائع ، أو بالأحرى خارج عن حدود المنهج الذي التزمت به هذه الدراسة ، والغاية التي تغيتها ، على أمل أن يتصدى لهذا الموضوع آخرون بشيء من التفصيل ، ناهيك عن ندرة الدراسات النقدية المتعلقة بالحكيم ، وقلة المراجع المتاحة لي في الكويت عنه ، إبان كتابة هذه الدراسة التي يمكن أن تنبيء عن كثير ، وأن تحفز زملائي من الشباب المشتغلين في حقول النقد والمسرح والفولكلور ؛ فيكون جزائي عنها بقدر ما فيها " هنا والآن " من منفعة ومتعة في آن .

وفي المختتم الأخير ثمة شكر وتقدير : لثلاثة أصدقاء أعزاء على القلب والعقل معًا استدعت هذه الدراسة -أثناء إعدادها - حضورهم العلمي في رؤيتها ومنهجها وغايتها ؛ هم:

أحمد مرسي : أستاذ الفولكلور بجامعة القاهرة الذي غرس في وجداني عشق الأصالة الشعبية ، في معناها الإنساني النبيل ، إبداعها الجمالي والفكري الأصيل .

جابر عصفور : أستاذ النقد بجامعة القاهرة الذي أضاء - بدراساته النقدية الرائدة - أمامي الطريق إلى " نقد ما بعد الحداثة " فكان أن تجاوزت به ومن خلاله عقم المناهج التقليدية في الدراسات الأدبية الفولكلورية .

فوزي فهمي : الناقد والكاتب المسرحي المتيم بعشق التراث الشعبي والتعالق معه في نصوصه الإبداعية . ولن أنسى له - أثناء رئاسته لأكاديمية الفنون - أن أتاح لي القيام بتدرس مقرر إلزامي على طلبة الدراسات العليا في الأكاديمية ، على تعدد معاهدها ؛ هو مقرر سوسيولوجيا الفولكلور ، يومها ازددت إيمانًا - في هذا الجو الفني والأكاديمي - بأن

اعتصامنا الإبداعى بفنونا الشعبية - قبل غيرها - هو سبيلنا إلى العالمية - فى مجال فنوننا المعاصرة - تأسيسًا وتأصيلاً وتجريبًا فى آن .

كذلك يتوجب الشكر إلى كل من أبنائى الأعزاء : فوزى الزيات وجاسم الفريح وهانى النجار وطارق جاد الله ونادر جلال الشابورى الذين تعاونوا فى طباعة هذه الدراسة ومراجعتها: جزاهم الله عنى وعن العلم خير الجزاء وعظيم الإحسان

والحمد لله من قبل ومن بعد ، على ما وفق وأعان

محمد رجب النجار

أستاذ الفولكلور - جامعة الكويت

١ / ٦ / ٢٠٠٠م

أولاً
التكوين الفولكلورى للحكيم

كثير من النصوص الإبداعية للحكيم تدين فى تخلقها وتشكيلها إلى هذا التكوين الفولكلورى الذاتى المبكر (جنبًا إلى جنب مع الروافد الأخرى التى رفدت - وبالقدر نفسه - الذات الإبداعية للحكيم) والحديث هنا عن هذه الذات الفولكلورية للحكيم إنما يعنى ببساطة الحديث عن مراحل تكوين المخزون الثقافى الفولكلورى أو الشعبى الذى يحلو للحكيم أن يطلق عليه " مخزون المواد الأولية فى الأدب "[1] الذى ظل الحكيم يتمتح منه معظم إبداعاته ولا سيما مسرحياته الذهنية أو التجريبية ، ومن ثم يعنى أيضًا الحديث عن مصادره التكوينية (الفولكلورية خاصة) المؤسِّسة للمنابع الأولى لمشروعه المسرحى ، والأكثر تأثيراً فى حياته الفنية وفى تكوينه النفسى والفكرى ، الجمالى والمعرفى ؛ وقد تجلى هذا التكوين عبر مرحلتين مائزتين هما :

مرحلة التنشئة الاجتماعية : « فولكلوريًا » :

نجمل هنا ما قاله الحكيم تفصيلاً فى كتابه حياتى أو (سجن العمر) أنه نشأ فى أسرة تؤمن بالمعتقدات الشعبية وما يتعلق بها من إيمان بالجن والقوى الخارقة والسحر والتنجيم والأحجبة والتمائم ... إلخ[2] وأنه كان فى طفولته المبكرة (مرحلة ما قبل المدرسة) يشارك أمه وجدته الاستماع " إلى أعاجيب ألف ليلة وليلة والقصص الشعبى " التى كان يقرأها عليهم بعض أفراد الأسرة وكان لأمه ولع خاص بذلك (أليست المرأة حاملة التراث الشعبى؟)

---

(١) توفيق الحكيم : أدب الحياة ، ص ١٢٢ ، ١٢٥ ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ .

(٢) حياتى : ص ١١ ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ١٩٧٤ .

حتى إنها تعلمت القراءة كما يقول : " من أجل أن تقرأ بنفسها هذه القصص والروايات التي سحرت بها "[(١)] كما أنها أيضًا كانت تصحبه كثيراً لزيارة أولياء الله الصالحين طلبًا لشفائه من الأمراض التي ألمت به في طفولته [(٢)]. ثم شعر الحكيم بالفن الشعبي – على حد تعبيره – في صورة أخرى تجلت له في مشاهدة " مولد " سيدى إبراهيم الدسوقى ، وإعجابه بالطقوس الاحتفالية الشعبية المصاحبة لهذا " المولد الشعبى " . كما تجلت أيضًا في مشاهدته للمواكب الشعبية (الكرنفالية) التي كانت تمر سنويًا تحت نوافذ منزل الأسرة ، ومنها " ركبة الخليفة على حصانه شاهراً سيفه " [(٣)].

كذلك كان لدى أسرته خادم يذهب في الليل إلى مقهى بلدى فيه " شاعر بربابة " يروى عليها قصة أبى زيد الهلالى ودياب بن غانم والسفيرة عزيزة . وعندما يعود الخادم إلى المنزل يشرع في رواية ما قاله الشاعر الشعبى على الحكيم (الطفل) في اليوم التالى مباشرة ، والطريف أن هذا الخادم كان يتقمص هو والحكيم – الطفل – بعض شخصيات هذه القصص إذ يقول على لسان هذا الخادم :

> " أنا أبو زيد الهلالى وأنت الزناتى خليفة ... ثم يسرد عليَّ ما سمعه من الشاعر ليلاً ... فكانت تقع هذه القصص من نفسى موقعًا حسنًا ، ونمضى أوقات العصر كلها نمثلها ونتبارز " [(٤)].

ثم يضيف الحكيم :

> " على أن الذى جعلنى أعيش هذه القصص بكل وجدانى ، على نحو أعمق، هو ظرف آخر : طول رقاد والدتى ، فقد اضطرها إلى شغل الوقت بقراءة قصص ألف ليلة وليلة ، عنترة ، حمزة البهلوان ، سيف بن ذى يزن ... ونحوها . كانت في أجزاء طويلة ، لا تكاد تنتهى من جزء حتى تقص علينا ما قرأت ، لا تترك تفصيلاً إلا حاولت تفصيله ، فكنت أنا وجدتى نجلس إليها ، وكلنا آذان تصغى

---

(١) نفسه : ص ١٧ .

(٢) نفسه : ص ٥٩ .

(٣) نفسه : ص ٧٨ .

(٤) نفسه : ص ٨١ .

بانبهار ، وكان أحيانًا ينضم إلينا والدى (القاضى) وكأنه أصيب بالعدوى منا، فإذا انتهى السرد بأبطال القصة فى موقف ، لم يزدنا إلا اشتياقًا إلى البقية ... قالت والدتى : انتظروا حتى أقرأ الجزء التالى ، وتتركنا على أحر من الجمر ، ونحن نعيش بكل أرواحنا على أولئك الأبطال ، ننتظر العودة إليهم ... حتى فرغت كل تلك الملاحم الشعبية القديمة بطبعاتها الرخيصة المشوهة ... كان لهذا ولا شك فضل كبير لوالدتى لا ينكر فى تفتيق خيالى منذ الصغر"[١].

ما كاد الحكيم يدخل المدرسة الابتدائية ، ويتعلم أوليات القراءة حتى بادر – معتمداً على نفسه – فأعاد قراءة هذه القصص والملاحم الشعبية (وبالمناسبة فإن الحكيم أيضًا كان أول من استخدم مصطلح " ملحمة شعبية " موازيًا لمصطلح " السير الشعبية " كما هو ذائع فى بيئاتها التداولية) ، ثم يقول :

" ... صرت أبحث عن هذه القصص والروايات التى كنت أراها فى يد والدتى ، فاستخرجها من صناديق الأمتعة القديمة ، وأعكف على قراءتها بسرعة "[٢] .

وظل تأثير أمه حاضراً متواصلاً فى تنشئته مثل هذه التنشئة التقليدية (الفولكلورية) ، فقد كانت أيضًا هى سبيله للتعرف أيضًا على عالم " عوالم الفرح " ومنهم الأسطى حميدة التى يتحدث الحكيم كثيراً عنها بإعجاب قائلاً :

" كان صوتها يشجينى وحفظت كثيراً من الأغانى الشعبية التى كانت تغنيها " [٣] ويذكر الحكيم أيضًا أنه " ورث عن أبيه روح السخرية والفكاهة الشعبية التى تنبعث من أقواله وأفعاله دون تعمد "[٤] كما يذكر أيضًا أنه بسبب عمل والده قاضيًا ، فإنه كان دائم الترحال بأسرته من بلد إلى بلد فى كل

---

(١) نفسه : ص ٨١ – ٨٣ .

(٢) نفسه : ص ٨٣ .

(٣) نفسه : ص ٩١ .

(٤) نفسه : ص ٢٧٨ .

أرجاء مصر ، الأمر الذى أتاح للحكيم أن يرى فى طفولته وصباه صوراً أخرى للفولكلور الريفى وأن يعايشه ، كما أتيح له أن يعيش فولكلور المدينة ، من قبل ومن بعد .

يضيف الحكيم أيضًا فى فصل بعنوان " من فن الطفولة " من كتابه فن الأدب (١٩٥٢) ، معبراً عما اختزنه فى ذاكرته النصية من مرحلة التنشئة الاجتماعية ، فيقول :

" إذا أردت أن تعرف ما هو أروع صوت كان يبهر مشاعرنا ونحن صغار ، فاعلم أنه صوت الطبلة لا " الجيش المظفر " ولا طبلة " حراس المحمل " تدق من فوق الجمال المذوقة ، ولا حتى طبلة " المسحراتى " فى ليالى رمضان الساحرة (وكلها احتفاليات شعبية) بل طبلة صغيرة متواضعة هى طبلة " الأرجوز " إذا اقترب من حينا .

عند ذاك ترى العجب : أفواجًا من الأطفال يخرجون من بيوتهم ركضًا ، كأنهم جنود ، يهبون من ثكناتهم على دقات طبل " الطابور " ! ويجتمعون كالنمل فى تلك الساحة ، حيث ينصب الأراجوز مسرحه الضيق المرتفع ... بشخوصه المتحركة المتكلمة الصاخبة ، أو تلك التى نسميها نحن الكبار الآن "دُمَى " .

إن كل فنون الأرض اليوم لتعجز عن أن تجعلنى أرى ما كنت أراه فى دمى الأراجوز الرخيص ... وأن كل فرح الدنيا لا يثير فى مشاعرنا ما كانت تثيره دقات طبلته المتواضعة وهو يقترب من حينا .. " (١).

ويرى الحكيم - فيما بعد - أن الأراجوز يتسم - فنيًا وجماليًا - بالبساطة الشديدة "ولكنه يمتلىء بالفن الأصيل " ومن ثم فأصحابه لا يكلفون أنفسهم جهداً ولا نفقة ولا حذقًا فى إخراج دُماهم أو صورهم على نحو متقن ... مبرراً ذلك بأن :

" الطفل لا يرى الأشياء بعينه ، بل يراها بخياله ... وأن الحقيقة عنده ليست فى الإطار الخارجى للأشياء ، بل فى المعنى الذى ترمز له ... ليس يعنى الصبى أن يكون سيفه من صفيح أو من حديد أو خشب . إنه سيف و كفى ...

---

(١) فن الأدب : ص ٣٩ ، مكتبة مصر (١٩٧٤) .

فطن إلى ذلك أصحاب " الأراجوز " أو " صندوق الدنيا " ؛ فتراهم لا يكلفون أنفسهم جهداً ولا نفقة ولاحذقًا ، في إخراج دُماهم أو صورهم على نحو متقن كل الاتقان ! ... لكأنهم يقولون لأنفسهم : " وما فائدة ذلك ؟ ... إن المخرج الحقيقى هو الطفل نفسه ! " ... نعم ... يكفى أن يظهروا له قطعة من الخشب، رديئة الحفر والنحت والنقش ، يلفونها فى خرقة سوداء قائلين : إنها امرأة شرقاوية ، وعلى الطفل الباقى ! ... إنه هو الذى يلبس هذه الخشبة لحمًا ودمًا ، ويمنحها حجمًا وروحًا ، ويخلقها إنسانًا حيًا يعرفه ويحادثه ويعيش معه! [١]..

أما نحن الكبار فقد ضاعت منا القدرة على الحياة فى " المعنى " ، ولم تعد نستطيع العيش إلا فى " المادة " ! ... وقد انكمشت الحقائق فى نظرنا ؛ فلم تعد نبصر غير حقيقة الإطار الخارجى للأشياء ، ولم يعد فى مقدورنا أن ننفخ الروح فى شىء ... لابد لنا إذن من فنان - وما الفنان إلا إنسان احتفظ ببعض قوى الطفولة - ينسج لنا أوهامًا وأخيلة وصوراً ، توسع لنا قليلاً من أفق حياتنا المادية الضيقة .

يقرع صاحب " الأراجوز " طبلته ، وهو يعلم أنه سيجتمع حوله رهط من الفنانين الخالقين فى صورة أطفال وصبيان ! .. ويعرض صاحب المسرح روايته حاشداً لها خيرة المؤلفين والمخرجين والممثلين ، وهو يوجس خيفة من أن يخفقوا فى رفع جمهور الكبار ، من حياتهم الأرضية إلى عالم المعنى والخيال ![٢] .

ذلك أن " المخرج الحقيقى هو الطفل نفسه " على حد تعبيره ، ثم يضيف : أنه شاهد فى أوربا سنة ١٩٣٦ مسرحية " فاوست " لجوته مرتين ، مرة يقوم بتمثيلها ممثلون كبار ، ومرة يقوم بتشخيصها دُمَى الأراجوز ... فعجب بهذه المشاهدة أكثر من الأولى ، ذلك أن هذه الدمى كما يقول : " كَمْ حركت مخيلتنا بما يذكرنا بماضينا "[٣] وهى روية فنية ورومانسية فى آن، سواء أخذنا بمقولة " إن الفولكلور يخاطب الطفل الكامن فينا " أو أخذنا بمقولة الحكيم نفسه "وما الفنان إلا إنسان احتفظ ببعض قوى الطفولة فى ذاته "[٤] .

---

(١) نفسه : ص ٤٤ .
(٢) نفسه : ص ٤١ .
(٣) نفسه : ص ٤٣ .
(٤) نفسه : ص ٤٥ .

ولم تكن قوى الطفولة عندئذ إلا المخزون الفولكلورى المتراكم الذى اختزنته – منذ نعومة أظفاره – ذاكرته النصية – أو مخازن وعينا الظاهر والباطن على حد تعبيره ، فإذا هو – هذا المخزون – مع الزمن شيء ثمين ولا يعرف قيمته إلا المبدعون . وإذا كان بعض علماء الفولكلور فى القرن الماضى يرون أن الفولكلور هو الغرفة الخلفية للتاريخ فإن الحكيم كان يسميها الحجرة الفقيرة التى تتحول محتوياتها يومًا أو عند الحاجة إلى كنز دفين أو مخبوء لا يقدر بثمن فى رأيه وخاصة فى مجال الحديث عن مصادر " الإلهام فى الأدب والفن " حيث يقول ما نصه :

" ولكن هناك الحجرة المعدمة الفقيرة ، شاء لها حظها أن توجد فى قبو مظلم كالقبر ، لا قيمة لها فى ذاتها ، ولكن صاحبها يكدس فيها من حين إلى حين كلّ ما يصادف من غالٍ ونفيس ، فإذا هى مع الزمن كنز مخبوء لا يقوَّم بمال..."[١] .

يصف الحكيم هذه المرحلة من حياته فى كتابه حياتى (أو سجن العمر) بما هو سيرة ذاتية بقلمه بأنها سنوات " تكوين الطبع " على حد تعبيره[٢] وإن كان لم ينته إلى تسجيلها وكتابتها إلا متأخراً (أى بعد أن كتب كتابه الذائع زهرة العمر الذى وصف فيه سنوات التكوين الفكرى إبان المرحلة الباريسية) ، إذ أدرك عندئذ أنه مدين فى تكوينه السوسيوثقافى والفنى العام أساسًا إلى سنوات الطفولة والصبا فى مصر[٣] وهو ما يفسر لنا سبب اعتذاره عن خطأ صدور كتابه زهرة العمر (١٩٤٣) قبل أن يصدر كتابه الآخر حياتى أو سجن العمر (١٩٦٤) حيث " وعى الطبع سابق – بالضرورة – على وعى الفكر " على حد

---

(١) انظر للحكيم مقالاً بعنوان الإلهام فى الفن والأدب فى كتابة أدب الحياة ، ص ١٥١ - ١٥٤ ، مع ملاحظة أن تعبير القبو المظلم يعنى الذاكرة النصية اللاواعية التى يمكن أن يستدعيها واعيًا متى شاء ذلك.

(٢) حياتى : ص ٢٨٢ .

(٣) فى كتبه الأخرى – مثل فن الأدب وحياتى وتحت شمس الفكر ومع الزمن – يذكر الحكيم أنه عندما بلغ العشرين من عمره (فترة التحصيل الجامعى) كان قد تأثر بالروح الشعبية لثورة ١٩١٩ التى أنجبت سعد زغلول (البطل الشعبى العظيم) كما أنجبت نخبة من المبدعين الشعبيين الذين تأثر بهم ، وعلى رأسهم سيد درويش (عبقرى الموسيقى الشعبية) وبيرم التونسى (أعظم شعراء مصر الشعبيين) وهذه النعوت الموضوعة بين قوسين هى للحكيم نفسه .

قوله ، مشيراً فى الوقت نفسه إلى أثر هذه المرحلة فى تكوين ذاته الإبداعية ، مستشهداً على ذلك بمقولة شارلز ديكنز وهو فى سن الستين : " إنى دائمًا أتغذى وأغذى قصصى ومؤلفاتى بذكريات الطفولة والصبا ! " (١).

مرحلة التنشئة الثقافية « فولكلوريًا » :

يطلق الحكيم فى (حياتى) على هذه المرحلة اسم مرحلة " **تكوين الفكر** " كما يطلق عليها أيضًا فى كتابه أدب الحياة : مرحلة " **التكوين الثقافى** " ، ويعنى بهذا التكوين " الإحاطة بالمعرفة من منابعها الأولى إلى آخر ما وصلت إليه "(٢) فى أوروبا وهى مرحلة التى بلغت ذروتها أثناء دراسته فى باريس (١٩٢٥ - ١٩٢٨) ولهذا لا غرو أن يصفها بأنها " أيام الجهاد الثقافى الشامل الذى ألقيت بنفسى كلها فى لجته ، مع النَّهم الفكرى الذى استولى علىَّ ، أمام موائد الحضارة الكبرى "(٣) وسبق أن وصف أيضًا هذه المرحلة الباريسية بأنها أيضًا " سنوات الكد فى سبيل **التكوين الفنى** "(٤) التى عمقت لديه الوعى المعرفى والثقافى، والفكرى والفلسفى ، والتاريخى والنقدى ، والجمالى والفنى . وأن باريس كما وصفها فى إحدى رسائله ، بالنسبة إليه " إنما كانت كتابًا مفتوحًا هو سفر الحياة العليا " بكل ثرائه الحضارى والثقافى والفكرى والعلمى والإبداعى .

فانكب الحكيم على هذا السفر يلتهم - ما وسعه الالتهام - كل ما تصل إليه يده ، أو تشاهده عينه ، أو تسمعه أذنه ، فى دهشة وانبهار عظيمين على نحو ما ذكر فى كتابه **زهرة العمر** ؛ حتى عاش حياة الكفاف من أجل أن يتعرف على هذا الآخر وثقافة الآخر ، وتراث الآخر . وحاول أن يغترف من كل شىء وأن يهضم كل شىء ، قديمة وحديثه على السواء ، أكان هذا الآخر متجليًا فى الثقافة الإغريقية والعالمية الموروثة أم فى الثقافة الأوروبية الحديثة. وقد بدا له يومئذ كل شىء جديداً يتعرف عليه لأول مرة ، الأمر الذى أتاح له أن يمتلك رؤية شمولية نحو ثقافات العالم ، قديمها وحديثها ، وأن يرى ذاته فى مرآة الآخر " ولم يبق لى إلا

---

(١) أدب الحياة : ص ١٢٦ .

(٢) توفيق الحكيم : أدب الحياة ، ص ١٣ ، ص ١٥٢ .

(٣) نفسه : ص ٢٩٣ .

(٤) زهرة العمر : ص ٦ ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ١٩٧٥ .

الحسرة على نفسى والإقرار بعجزى " على حد تعبيره [١]. إزاء هذه الصدمة الحضارية التى مر بها الحكيم ، شأنه شأن كل أبناء جيله على الرغم من عراقة الثقافة الشرقية (المصرية والإسلامية) التى يحملونها بين جوانبهم .

وسرعان ما احتدم الصراع فى نفسه بين الثقافتين ، فانحاز أول الأمر إلى ثقافة الآخر المتقدم والغالب ، إلى حد التماهى فيه والإنحياز الأعمى له . ولم يعرف عندئذ ماذا يأخذ من ثقافة الآخر وماذا يترك حينئذ ، حتى على مستوى الرؤية المسرحية واتجاهاتها الفنية : فكل شىء بالنسبة إليه جديد :

> " لكنى فى الوقت ذاته شرقى جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها ، فأنا بين ما ترى بين الكلاسيك والمودرن . لا أستطيع مع الثائرين فليسقط القديم ؛ لأن هذا القديم أيضًا جديد علىّ فأنا مع أولئك وهؤلاء " [٢].

ويعنينا من ذلك كله ما يتعلق بالوعى أو البعد الفولكلورى ، إذ اكتشف كما يقول أن الروائع من المسرحيات العالمية التى شاهدها لكبار الكتاب مثل اريستوفان ويوريبيدس وسوفوكل وشكسبير وكورنى وراسين وموليير وفولتير ومترلنك وجيرودو وبيرانديللو وأبسن وبرنارد شو وجان كوكتو وبريخت وسارتر وكامى وأونسكو وبيكت ... إلخ . وجدها تتأسس أو تتناص (إذا شئنا استخدام المصطلح النقدى الجديد) أو كما يقول تستلهم فى تكوينها وتشكيلها الأساطير والنصوص الشعبية الأوربية والإغريقية والعالمية (بما فى ذلك الليالى العربية) .

وقد صحب هذا الوعى بالآخر لديه وعى آخر ، هو الذى يعنينا هنا ، بما هو وعى مواز بضرورة استلهام التراث العربى ، على نحو ما يفعل كبار كتاب المسرح العالميين فلما عاد إلى مصر سنة ١٩٢٨ عكف فوراً على إعادة قراءة الأدب العربى ، برؤية جديدة هذه المرة ، رؤية قوامها الوعى بالآخر ، وبتراث الآخر ، وتجاريبه الإبداعية ورؤاه الفنية والجمالية المتنوعة . وهذا يعنى - بالطبع - أنها لم تكن قراءة محايدة ، وإنما كانت قراءة تتحكم فيها وتسيرها علة غائية ، ولذلك لايتردد الحكيم - رجل القانون الأول - فى إحدى رسائله الشهيرة إلى صديقه الفرنسى أندريه ، أن يبوح له قائلاً :

---

(١) صلاح طاهر : أحاديث مع توفيق الحكيم ص ١٢٢ ، دار الكتاب ، القاهرة ١٩٧١م .

(٢) زهرة العمر : ص ٣٣ .

إنى الآن غارق فى الأدب العربى أريد أن أدرس قضيته من أساسها ، أريد أن أعيد النظر فى أمر اللغة العربية - لغتى - وأكشف أسرارها وأضع إصبعى على مواطن ضعفها وقوتها . هذا الوقت هو خير وقت أستطيع فيه أن أرى وأميز وأحسن الحكم ، فلى عينان قد طافتا - منذ أمد ليس بالبعيد - بمختلف الآداب العالمية . ولقد نجحت فكرتى حقًا . إنى أقرأ نصوص هذا الأدب فى عصوره المتعاقبة **بعين جديدة ، عين عامرة بالصور حافلة بالمقارنات** ، وبنفس رحيمة عادلة صابرة تلتمس العلل والأسباب ، وتطيل التريث والبحث قبل أن تصدر الأحكام "[١].

غير أن هذه الأحكام لم تكن فى نهاية الأمر لصالح الأدب العربى الرسمى ، فإذا هو :

" خلق فنى يبدو لى ناقص التكوين ... والسبب فى ذلك بسيط أيضًا ، إذا تأملت الآداب القديمة كلها وجدت أنها قد عاصرتها فنون كبرى ، خذ مثلاً مصر القديمة والهند والإغريق والرومان ... لقد كانت المعابد العظيمة والتماثيل الرائعة خليقة أن يعاصرها أدب يضارعها فى قوة البناء ودقة التركيب وروعة الفن (الملاحم والتمثيل والقصص) ... "[٢].

ويرجع الحكيم ذلك النقص الإبداعى التكوينى إلى أسباب ثقافية واجتماعية واقتصادية كانت قائمة قبل الإسلام ، غير أنها سرعان ما تلاشت بقيام الحضارة العربية الإسلامية وما صاحبها من استقرار سياسى ومن ثراء مادى وفكرى عالمى ، فضلاً عن ازدهار للفنون الأخرى باستثناء الإبداع الأدبى (يعنى الأدب الرسمى) ، إذ ظل عاجزاً عن مسايرة تلك النهضة الحضارية الجديدة[٣] فقد ظل على حاله :

" بما فى ذلك النثر (الكتابى) الذى لم يحاول أن يزيد فى قوالب نثره ، أو أن يساير تلك الفنون المعاصرة حتى بدا للأجيال اللاحقة فى ذلك الفقر الظاهر ... والواقع أن الأدب العربى الإنشائى لا يختال للأنظار إلا فى ثوبين معروفين:

---

(١) نفسه : ص ١٢٨ .

(٢) نفسه : ص ١٣٤ .

(٣) نفسه : ص ١٣٤ - ١٣٥ .

الرسائل والمقامات ... والمقامات أعمال قصصية ، قصد بها سرد حكاية وتصوير أشخاص ، ولكن الإغراق في الوشي اللفظي ، والاحتفال بالوضع اللغوى صرف هم الكاتب عن التعمق في التحليل ، وبالإفاضة في السرد ، والإجادة في البناء . فالأدب العربي الإنشائي قد عني باللفظ أكثر مما يجب ، ولم يشأ أن ينزل عن تكلفه الذي يعتبره فصاحة وبلاغة ، ليصور ما يجيش في نفس الشعب من إحساس ، ولا ما يهيجه من خيال " (١).

وقد ظل الأمر على حاله - كما يقول - حتى ازداد سوءاً في عصور المماليك والعثمانيين، فإذا ماجاء عصر النهضة الحديثة لم يتغير أدبنا ، وظل على ما هو عليه حتى الثلاثينيات من هذا القرن ، باعتباره كما يقول :

" أدب علب محفوظة من التعبيرات المستعارة ، والأساليب (الأكلاشيهات) المستخرجة من خزائن الأقدمين "(٢) .

ويبرر الحكيم ذلك الجمود الأدبى بقوله إنه " أدب الغرف المظلمة " وليس " أدب الحياة النابضة " أو " أدب الهواء الطلق " على حد قوله (٣). وهذا يعني - في المحصلة الأخيرة أن الحكيم يعلن أنه لم يستفد في تنشئته الثقافية بالأدب العربي الرسمي في شيء قدر ما أفاد بعد ذلك من الأدب العربي الشعبي كما يقول ، حيث وجد فيه " ضالته " الفنية التي تشبع "ذائقته " الأدبية والجمالية والفنية .

الأمر الذي انتهى بالحكيم آنذاك إلى أن يكتب أيضًا رسالة مماثلة إلى عميد الأدب العربي (مؤرخة في مايو ١٩٣٣) نشرها في كتابه تحت شمس الفكر (١٩٣٨) يؤكد فيها رأيه ورؤيته في الأدب العربي الرسمي بأنه أدب :

" لا يقوم على البناء ، فلا ملاحم ولا قصص ولا تمثيل ، إنما هو شيء مرصع جميل يلذ للحس ، فسيفساء اللفظ والمعنى ، وآرابيسك العبارات والجمل ... وحتى إذ يترجمون عن غيرهم يسقطون كل أدب قائم على البناء ، فلم ينقلوا

(١) نفسه : ص ١٣٥ .

(٢) توفيق الحكيم : يقظة الفكر ، ص ١٠٦ ، مكتبة مصر ، طبعة ١٩٨٨م .

(٣) لمزيد من التفصيل : انظر المصدر السابق ، ص ١٠٦ - ١٠٨ .

ملحمة واحدة ، ولا تراجيديا واحدة ، ولا قصة واحدة . العقلية العربية لا تشعر بالوحدة الفنية في العمل الفني الكبير ... إلخ "[١] .

وفي ضوء هذه الدراسة الجريئة والرائدة في رؤيتها (١٩٣٣) يتأكد لدينا أن الحكيم بدأ حياته الثقافية والأدبية فاقداً الثقة بالأدب العربي الرسمي [٢]، بما هو خلو من التراث الملحمي والإبداع القصصي والنتاج التمثيلي ، وكأن أدبنا بدع بين آداب الشعوب ... ألم أقل أن قراءة الحكيم للأدب العربي الرسمي كانت قراءة غائية تبحث عن منابع صالحة للاستلهام المسرحي وتحقيق مشروعه الإبداعي ، كما هو الشأن في الأدب الغربي ، وعلى نحو ما يفعل كتابه الكبار ؟ ومن ثم كان السؤال الفارق الذي لا يبارح ذهن الحكيم : ما العمل ؟ وكيف السبيل إلى الخروج من هذا المأزق التراثي الرسمي : تراث الصفوة أو النخبة التي لم يجد الحكيم في تراثها ضالته التأسيسية ؟ .

---

(١) نفسه ، ص ١٣٨ . انظر أيضًا تحت شمس الفكر ص ٤٤ - ٥٤ ، والنص منقول من ص ٤٩ . مكتبة مصر (١٩٣٨) وإن كان ثمة استثناءات محدودة عنده مثل أدب ابن المقفع والجاحظ والهمذاني والتنوخي والأصفهاني والحريري والمتنبي وأبي العلاء المعري وابن خلدون ، خاصة في إبداعاتهم الفكرية والسردية ، الشعرية والقصصية .

انظر أيضًا : مقدمة كتاب الحكيم " أشعب ملك الطفيليين " للوقوف على مدى اهتمام الحكيم بالتراث السردي القديم ، ص ١١ - ١٣ . مكتبة مصر (١٩٣٨) .

عن النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية ص ٢٤٩ - ٣٣٤ ، دار الكتاب الجامعي ، الكويت ، ١٩٩٦م.

(٢) لا معنى لمناقشة الحكيم في رؤيته القاسية والغائية للأدب العربي الرسمي لسبب بسيط ، هو أنه سوف يتصالح معه فيما بعد ، كما سيأتي في هذه الدراسة .

ثانياً
الحكيم والبحث عن منابع جديدة لمشروعه المسرحى

فى ضوء هذا المأزق الثقافى والأدبى التراثى انكب الحكيم على قراءة **الأدب الشعبى الإسلامى** (والمصطلح له) باعتباره جزءاً من موروثه الثقافى والأدبى ؛ لعله يجد فيه سبيلاً إلى الخروج من هذا المأزق ، أو بالأحرى سبيلاً إلى الخروج بمشروعه المسرحى إلى حيز التنفيذ . وعلى الرغم من أن هذه القراءة لم تكن بريئة تمامًا عندئذ ، بما هى قراءة باحثة عن منابع الاستلهام من ناحية ، وطريقة إلى التأصيل والتأسيس لأدب مسرحى عربى قادر على الانتماء ، والاندماج فى بنية الثقافة العربية من ناحية أخرى ، وبما هى أيضًا سبيله - كما يصرح فيما بعد - إلى الانتصار فى معركته " معركة المجددين مع الجامدين " على حد تعبيره من ناحية ثالثة (كان الجامدون - على حد تعبيره يرون فى الكتابة المسرحية والقصصية - آنذاك - فنونًا " سوقية ولقيطة " لا تليق بأرباب الأدب الرفيع . فقد انتهت هذه القراءة به إلى كثير من " الاكتشافات الإبداعية " التى لم يكن يتوقعها - كما يقول - على هذا النحو من الثراء المعرفى والتاريخى ، الفنى والنقدى .

الحكيم والوعى المعرفى والتاريخى بالأدب الشعبى :

وكانت هذه الاكتشافات التى لم يكن يتوقعها كامنة فى الأدب الشعبى ، حيث عثر على ضالته الينبوعية التى افتقدها - وافتقدها معه العقل العربى والمخيلة العربية - على مستوى الثقافة العالِمة والأدب الرسمى . ولنترك الحكيم يحدثنا عن دهشته بالأدب الشعبى الذى سد هذه الثغرة الفنية والحضارية ، وأعاد - كما يقول - للأدب العربى وجوده وكينونته الفنية والأدبية ، وأظهر وجهه الحقيقى وتكامله الإبداعى وثراءه الفنى وجماليات تشكيله ، شأنه

عندئذ شأن الآداب العالمية الأخرى ، حيث يقول الحكيم عام ١٩٢٨ معبراً عن دهشة الاكتشاف وثراء النتائج ، وذلك فى إحدى رسائله إلى صديقه الفرنسى أندريه ، ونعتذر سلفًا عن نقلها كاملة - على طولها - باعتبارها رسالة / وثيقة تاريخية وعلمية ينبغى أن تأخذ مكانها فى تاريخ الدراسات االفولكلورية العربية ، وتكشف عن وعى تاريخى مبكر بجدوى التراث الشعبى فى هذا الزمن المبكر ، وقبل أن يحظى الأدب الشعبى العربى بأى اعتراف أكاديمى . يقول فى هذه الرسالة / الوثيقة معبراً عن رؤيته ودهشته واكتشافه العظيم لكنوز التراث الشعبى العربى :

" وهنا حدث أمر عجيب ، إن روح الشعب لا تقهر ، هذا الشعب فى عصور الحضارة الإسلامية المختلفة قد تعطش للون جديد من الأدب ، غير لون البداوة الأولى ، لون من الأدب مستمد من إحساسه هو بالحياة الجديدة المتطورة والمتغيرة ، أدب جديد قائم على فن مشابه ومساير للفنون الزاهرة المعاصرة ... فلما لم يشأ أدباء الفصحى أن يمدوا الناس بحاجاتهم ، لجأ الناس إلى أدباء من بينهم ، لا يملكون أداة اللغة ، ولا جمال الشكل ، ولكن يملكون السليقة الفنية وروح الخلق . وهنا ظهر الأدب الشعبى ...

فما ظهور الأدب الشعبى أحيانًا إلا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمى (لاحظ مصطلحات الحكيم) أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء ... هكذا ظهر القصص الشعبى الشعبى فى صورة عنترة ومجنون ليلى ... إلخ.

وسارت الحضارة الإسلامية فسار معها الأدب الخيالى الاجتماعى الشعبى ، فإذا نحن أمام عمل فنى رائع هو ألف ليلة وليلة ، وقصة أبى زيد الهلالى وسيف بن ذى يزن ، والظاهر بيبرس ... إلخ .

ومن الغريب أنك إذا تأملت التصميم الفنى والبناء الروائى لهذا الأدب الشعبى وجدته من حيث الفن لا اللغة هو السائر فى الطريق الصحيح ، محاذيًا تلك الفنون الجديدة التى قامت بقيام الحضارة الجديدة . فلقد كان من المستغرب حقًا للباحث أن يرى حضارة إسلامية عظيمة ذات فنون زاهرة وعلوم راقية ولا يجد فى أدبها أثراً إنشائيًا مثل " الشاهنامة " أو " الرامايانة " أو " الإلياذة "

... حتى كادت تتهم العقلية الإسلامية بعقمها (بعقم خيالها)[١] ولكن الأدب الشعبى الإسلامى صحح الوضع أمام التاريخ ، وأثبت أن الحضارة الإسلامية سارت فى مجراها الطبيعى ، مع هذا الفارق : وهو أنه فى الحضارات الأخرى الهندية أو الفارسية أو الإغريقية كان خاصة الشعراء والأدباء هم الخالقين لتلك الآثار .

أما فى حضارة الإسلام فقد تخلى الخاصة عن بعض هذه المهمة لعامة أدباء الشعب وشعرائه ، ووقفوا بعيدين عن كل تغيير أو ابتكار ... حتى القرآن ما حاولوا أن ينتفعوا به انتفاعًا فنيًا . لقد أتى القرآن بجديد فى فن الكتابة : لا اللغة وحدها بل القصص (والأساطير) لقد استخدم القرآن الفن القصصى فى التعبير عن المرامى الدينية السامية ، ولكن المدهش أن الأدب العربى لم ير فى القرآن إلا نموذجًا لغويًا ، ولم ير فيه النموذج الفنى ؛ فلم يخطر له استلهام قصصه أو الاسترشاد بها أو استغلالها استغلالاً فنيًا مستفيضًا . إن وحى الأدب العربى لم يرد أن يتحرك ، لا إلى أعلى ولا إلى أسفل ، لا نحو القرآن ولا نحو الشعب .

ومن الإنصاف أن أستثنى واحداً هو " الجاحظ " . إن هذا الكاتب شعر فيما يبدو لى بالغلطة ، فسلك مسلكًا آخر ، ونزل إلى الشعب يستوحيه ، ويصور أسواقه وبخلاءه ولصوصه وتجاره وشرفاءه وخبثاءه ، فى أسلوب بسيط حى ، يعد مثلاً طيبًا للنثر التصويرى فى عصور الحضارة والعمران ... وهو بعينه الأسلوب الذى أثار على الجاحظ المسكين[٢] نقد المتنطعين من أدباء عصره ،

---

(١) ما بين المعقوفتين هنا - وفيما يأتى فى هذه الرسالة - مأخوذة من كتابه فن الأدب الذى أعاد فيه الحكيم نشر هذه الرسالة منقحة .

(٢) إذا استثنينا كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، فإن معظم نتاجه الفكرى والأدبى نتاج سردى ذو طابع شعبى ، الأمر الذى دفع علماء الفولكلور العرب إلى النظر للجاحظ (ت٢٥٥هـ) باعتباره رائد الجمع الفولكلورى (الميدانى والمكتبى) فى تراثنا العربى ؛ حيث لم يفرق يومئذ بين ثقافة الخاصة وثقافة العامة ، كما يجمعون أيضًا على ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) هو أول من دعا - بوعى أبستمولوجى - إلى العناية =

فرموه بالعامية والركاكة والابتذال ... وأريد أن أستثنى أيضًا بعض الجانب الفنى من المقامات لبديع الزمان (والحريرى) من حيث رسم الشخصيات وتصوير المجتمع ، تكاد تعطينا أحيانًا صوراً ناطقة على صغرها تذكرنى بصور " المنياتور " الفارسي . ولم يفسد هذه الاثار الفنية إلا أسلوبها اللغوى .

على أننا بعد ذلك إذا طرحنا أعمال مؤرخي الأدب ورواة أخباره ، على أهميتها وسلاسة لغتها ، وأردنا أن نبحث عن فن أدبى يعد فى ذاته خلقًا إنشائيًا فنيًا لما وجدنا شيئًا يضارع الأدب الشعبى فى ألف ليلة وليلة وعنترة ومجنون ليلى وأبى زيد الهلالى ... إلخ . فهذه الآثار على الرغم من انعدام الروعة اللغوية فيها وضياع الجانب الشكلى اللفظى ، قد استطاعت أن تؤثر بمجرد فنها . ذلك أن القوة الخالقة فى روح الشعب لم تضل لحظة طريقها إلى الخلق الفنى .

ومع ذلك فقد ظل الأدب الشعبى حتى اليوم غير معترف به فى تاريخ الأدب العربى . بل إن أثراً خالداً مثل ألف ليلة وليلة اعترفت به كل أمم العالم ، ونقلت قصصه إلى كل لغة ، ووضعت فى كل يد ، حتى أيدى الأطفال ... (تذكرت الآن أن ولدك الصغير جانو أدهشنى يوم قابلته أول مرة فى كوربفوا ، فقص على أقصوصة علاء الدين والمصباح ، على نحو أثار إعجابى) .

هذا الأثر الفنى المشرف لم يعترف به أديب عربى اعترافًا صريحًا . لقد انطوت قرون وما يزال هذا السد قائمًا كأنه سد الصين بين النثر العربى فى سجعه وبلاغته المصطنعة وبين خيال الشعب ورغباته وآماله . لو أن أدباء اللغة الفصحى هدموا هذا السد من قديم ، ونزلوا عن بعض جمودهم وسايروا تقدم

= بالأدب الملحون (الشعبى) جمعًا وتدوينًا ، باعتباره مصدراً من مصادر المعرفة التاريخية إلى جانب قيمته الجمالية والفكرية .

انظر دراستنا الموسومة : مصادر دراسة الفولكلور فى التراث العربى ، مجلة عالم الفكر م ٢١ ع ٢ ص ١٦٦ ومابعدها ، أكتوبر ١٩٩١ ، الكويت .

الفنون فى زمانهم ، وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم لكان الأدب العربى اليوم فى مقدمة الآداب العالمية فليس الروس هم أساتذة القصة ولا الإنجليز ولا الفرنسيون ، بل نحن بما لدينا من قرآن عرف القصص (كان الحكيم معجبًا كل الإعجاب بقصة يوسف) وبما خلقنا فى مجتمعنا من أشباه عنترة وألف ليلة وليلة . وبما وضعنا فى لغتنا من مقامات تعد أساسًا لفن الأقصوصة لأحق مَنْ يزعم بأننا أساتذة هذا الفن الروائى ... (لاحظ أن هذا القول كان عام ١٩٢٨) ولكن وأسفاه ... هم أولئك الجامدون الذين وقفوا حيث هم وتركوا لغيرهم تلك الكنوز يغترفون منها ويربون عليها .

إن هذا الذى أسميه سداً بين الجامدين والمجددين ، أو هذا السد بين الأموات والأحياء كان دائمًا موجوداً فى تاريخ كل لغة .. ألا تذكر " دانتى " وكيف حطم هذا السد يوم أصر على أن يكتب " الكوميديا الإلهية " لا باللاتينية لغة العلماء فى عصره بل بالإيطالية لغة العامة فى زمانه ... و " مسترال " يوم وضع ملحمته الشعرية الرائعة " ميراى " بلغة الريف الفرنسى ، وهى لغة لم استطع فهمها مما ألجأنى إلى قراءة ملحمته فى ترجمتها الفرنسية العصرية ، ومع ذلك لم تحل لغة الريف دون تسنيم ذلك الشاعر قمة المجد ، واعتباره من أكبر شعراء فرنسا والعالم ، لأن اللغة لم تكن يومًا حائلاً فى أوروبا دون تقدير الأثر الفنى فى ذاته .

أما عندنا فهى حائل دون مجرد الاقتراب منه ، كأنما هو شىء مزر بمقام فضلاء الأدباء . لهذا لم تجد أديبًا عربيًا جرؤ على النظر فى آثارنا الشعبية الرائعة ، من حيث هى فن وخلق ، طارحًا مسألة لغتها جانبًا ... لقد رضى الفضلاء أن ينظروا فى تاريخ الجبرتى وهو تقريبًا باللغة العامية ، ولم يرضوا أن ينظروا فى ألف ليلة وليلة وهو أسلم لغة فى نظرى من كتاب الجبرتى ، لكن السبب عندهم أن ذلك تاريخ وهذا أدب ، والأدب فى عرفهم مرادف اللغة ، فاللغة هى لدينا شبح الأدباء المخيف . نحن عبيد ذلك الميراث من الألفاظ والعبارات والتراكيب التى وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة ... إننا ننظر

إليها بحرص خشية أن ينفذ إليها نور هذا العصر أو نسيم هذا الزمن ، فيعبث بنسيج عنكبوتها المقدس ! يالشيخ القدماء المروع ! يالشيخ الأموات الذى يرهب كل من يعتبر اللغة كائنًا حيًا يتغير ويتطور ، وكل من يحاول التصرف فيها طبقًا لمطالب العصر وروح الزمن ... " (١).

وتنتهى هذه الرسالة التى تعتذر عن إطالتها ، حيث نرى فى نقلها هنا كاملة وثيقة تاريخية بالغة الأهمية ، فى دعوتها إلى التجديد فى ضوء " الشعور العام بضرورة التنويع فى الأساليب والقوالب الذى بدأ يسرى الآن فى الطبقات المستنيرة " . على حد تعبيره . والمتأمل لهذه الرسالة التى كتبت فى أواخر العشرينيات ونشرت فى أوائل الثلاثينيات يمكن أن يقدر الدور الريادى والتنويرى للحكيم من خلال :

(أ) ريادته الداعية إلى أن الخروج من مأزق جمود الأدب العربى التقليدى أو الكلاسى ، وعقم قوالبه الفنية - آنذاك - يكمن فى ضرورة احترام الأدب الشعبى والاعتراف به ، وبثراء أشكاله الفنية والتعبيرية ، بما هو تشكيل أو تعبير جمالى عن روح الشعب ؛ بدلاً من تغييبه أو تهميشه والاستعلاء عليه ، وبذلك نسد أو نستكمل ما يفتقد أو يفتقر إليه الأدب العربى الرسمى من ثغرات ونواقص فى اتجاهاته وقوالبه وأشكاله الفنية أو تقص فى أنماطه أو أجناسه التعبيرية كالملاحم والإبداع القصصى والدراما الشعبية (نعنى السير الشعبية وتمثيليات خيال الظل والمرويات السردية الأخرى التى يزخر بها التراث العربى ، دون العناية بها) ونؤكد أنه ليس بدعًا بين آداب الشعوب ، وأن المخيلة العربية أيضًا ليست عقيمًا كما وُصمت بذلك .

(ب) ريادته الداعية إلى الإفادة من الأدب الشعبى باعتباره منبعًا خصبًا من منابع الاسترفاد أو الاستلهام الفنى الحديث ، وأن هذا الاستلهام هو سبيلنا إلى التجديد وإلى " الرقى بالأدب العربى المعاصر " على حد تعبيره ، على نحو ما صنعت الشعوب الأخرى بآدابها (٢).

---

(١) زهرة العمر : ص ١٣٥ - ١٤١ .

(٢) من اللافت للنظر أن أول من استجاب لهذه الدعوى هو طه حسين عميد الأدب العربى ، عندما كتبا سويًا " القصر المسحور " سنة ١٩٣٦ ، ثم كتب بعدها طه حسين " أحلام شهرزاد " سنة ١٩٤١ .

(جـ) ريادته الداعية إلى العناية العلمية بهذا الأدب ودراسته ، باعتباره صنواً للأدب الرسمى (وذلك قبل أن يحظى الأدب بنصف قرن تقريبًا بالعناية العلمية والأكاديمية فى بعض الجامعات العربية) كما يفعلون فى الجامعات الغربية ، إيمانًا منه بأن هذا الأدب ليس نقيضًا للأدب الرسمى ، بل متمم له ، وبهما معًا تتكامل صورة الأدب العربى وتثرى ، كما هو الشأن فى الآداب العالمية العريقة .

والحكيم لا يرى فى دعوته إلى العناية بالفنون الشعبية واستلهامها نشازاً قوميًا أو تغريداً خارج السرب ، بل هذا هو صنيع الأمم المتحضرة والشعوب المتقدمة مع " فنونها العصرية " التى تمتد جذورها إلى " فنونها البدائية " تغترف منها وتستلهمها أيًا كان مصدرها .

إن العودة إلى المنابع البدائية فى الفن للإغتراف منها واستلهامها قد تنبه إليها أيضًا أصحاب المدارس الحديثة فى الفن العالمى ، سواء فى الفنون التشكيلية أو الموسيقية أو الشعرية أو الفكرية . وسواء أكان المنبع البدائى فى شعوب وقارات ، أم فى هبات أطفال (أغانيهم) ، فالبدائية لم تعد تدل اليوم على جهل أو قصور بقدر ما تكشف كل يوم عن مدلولات للتفوق تثير الدهشة ... فالفن البدائى أقرب إلى أن يكون فنًا سماويًا ... "(١) على حد قوله .

لم يتوقف الحكيم عند دعوته التنظيرية الرائدة بل بادر إلى ممارستها بنفسه فى الفعل الإبداعى والنقدى لديه ، وذلك فى وقت مبكر ، عندما تمكن " أخيراً " من العثور على منابعه التراثية التى استصفاها لنفسه ، وشرع يحقق - من خلال استلهامه لها - مشروعه الإبداعى الحداثى والتأسيسى ، وهو مشروع قوامه وغايته غرس الخطاب المسرحى فى بنية الثقافة العربية والخطاب المعرفى العربى . وهذه المنابع أو الينابيع الجمعية التى عثر عليها الحكيم ، تكمن كما قال لصديقه أندريه فى أنه أخيراً عثر على منابع الاستلهام الفنى الثلاثة " هذه المصادر الثلاثة التى استلهمها فنيًا : **القرآن ، ألف ليلة وليلة ، الشعب** " (٢). وهو ما تجلى وقتئذ فى مسرحيته الفارقتين والمؤسستين فى تاريخ الأدب المسرحى العربى : مسرحية أهل الكهف (١٩٣٣) ومسرحية شهرزاد (١٩٣٤) التى كان قد انتهى من كتابتها سنة (١٩٢٨)

---

(١) توفيق الحكيم : قالبنا المسرحى : ص ١٦ ، مكتبة مصر ١٩٦٧م .

(٢) زهرة العمر : ص ١٤٢ .

فكان بذلك أول فنان مسرحى عربى - كما سنرى وشيكًا - يستحضر التراث استحضاراً جدلياً معاصراً ، إيجابيًا ، تأسيسًا وتجاوزا فى آن .

الحكيم والوعى الفنى والنقدى بالأدب الشعبى :

فيما بين مسرحية شهرزاد أو قبل شهرزاد (منذ أول نص مسرحى وصلنا للحكيم وهو أوبريت على بابا ١٩٢٥ التى استلهم فيها ألف ليلة وليلة ، ومسرحية الزمار ١٩٣٠ التى استلهم فيها السامر الشعبى) وبين مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) ما يقارب أربعين عامًا ظل خلالها الحكيم يمارس وعيه المعرفى والتاريخى بالإبداع الشعبى العربى استلهامًا وتوظيفًا ، إبداعًا وتجريبًا ، كما نضج خلالها وعيه الفنى والنقدى بأنماط استلهام الأدب الشعبى وطرائقه في نصوصه وتشكيلاته الإبداعية ، على نحو مفارق تمامًا لما كانت عليه طرائق استلهام النصوص المسرحية السابقة التى كتبها جيل الرواد من المسرحيين العرب . فمن المعروف أن المسرح العربى الحديث (الشعرى والنثرى) مدين فى معظم نصوصه للأدب الشعبى العربى[1] وذلك منذ نشأته (١٨٤٧) على يد التاجر مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) إثر

---

(١) انظر في نشأة المسرح العربى ، ونصوصه الأولى المستلهمة من التراث الشعبى - وأنماط استلهامها - بعض المراجع التالية ، على سبيل المثال ، طبقًا للترتيب الأبجدى :

١ - إبراهيم درديرى : تراثنا العربى فى الأدب المسرحى الحديث . الرياض (١٩٨٠) .

٢ - أحمد صقر : توظيف التراث الشعبى فى المسرح العربى ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٨.

٣ - أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، دار الثقافة ، القاهرة (١٩٧٥)

٤ - بول شاوول : المسرح العربى الحديث ، رياض الريس للنشر ، لندن (١٩٨٩) .

٥ - حسن بحراوى : المسرح المغربى ، بحث فى الأصول السوسيوثقافية ، المركز الثقافى العربى ، بيروت (١٩٩٤) .

٦ - حسن عطية : الثابت والمتغير ، دراسات فى المسرح والتراث الشعبى ، الهيئة المصرية للكتاب (١٩٩٠) .

٧ - سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى ، جامعة الدول العربية (١٩٧٣) .

٨ - سعيد الناجى : التجريب فى المسرح ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، (١٩٩٨) .

٩ - صالح سعد : تقاليد الكوميديا الشعبية ، وزارة الثقافة ، القاهرة (١٩٩٤) .

١٠ - عبد الكريم برشيد : المسرح الاحتفالى ، الدار الجماهيرية للنشر ، ليبيا (١٩٩٠) .

١١ - عبد الله شقرون : فجر المسرح العربى بالمغرب ، منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية ، تونس (١٩٩٨) .=

تعرفه على المسرح الغربى فى إحدى رحلاته التجارية إلى إيطاليا ، حيث عاد منها مبهوراً بهذا الفن الجديد ليقدمه لنا ، باعتباره " ذهبًا إفرنجيًا مسبوكًا عربيًا " على حد قوله (١)، فقدم - أول ما قدم - مسرحية البخيل الذى اكتشف أثناء اقتباسها وإعدادها للمسرح العربى ثراء التراث الشعبى العربى ، بما هو منبع غنى للاستلهام والتأليف ، فكان البدء بمسرحية أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد (سنة ١٨٥٠) التى استلهم فيها إحدى حكايات ألف ليلة

= ١٢ - على الراعى : فن الكوميديا من خيال الظل إلى الريحانى ، دار الهلال (١٩٧١) . وكتابه : المسرح فى الوطن العربى ، الكويت (١٩٨٠) . وكتابه الكوميديا المرتجلة - دار الهلال - القاهرة (١٩٦٨) .

١٣ - على عقلة عرسان : وقفات مع المسرح العربى ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (١٩٦٦) . وكتابه الظواهر المسرحية عند العرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (١٩٨١) .

١٤ - فؤاد رشيد : تاريخ المسرح العربى ، سلسلة كتب للجميع ، ع ١٤٩ ، القاهرة (١٩٦٠) .

١٥ - فائق مصطفى أحمد : أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر ، بغداد (١٩٨٠) .

١٦ - فاروق خورشيد : الموروث الشعبى فى المسرح ، دار الشروق (١٩٩٢) .

١٧ - كمال الدين حسين : التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث ، الدار المصرية اللبنانية ، (١٩٩٣) .

١٨ - محمد عبد الرحمن يونس (وآخرون) : تأثير ألف ليلة وليلة فى المسرح العربى المعاصر والحديث ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت (١٩٩٥) .

١٩ - محمد عزيزه : الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان . دار الهلال القاهرة (١٩٧١) .

٢٠ - محمد كمال الدين : رواد المسرح المصرى ، الهيئة المصرية للكتاب (١٩٧٠) .

٢١ - محمد مندور : المسرح النثرى ، نهضة مصر ، القاهرة (ب . ت) .

٢٢ - محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ط ٢ ، دار الثقافة ، بيروت (١٩٦٧).

٢٣ - محمود تيمور : طلائع الفن المسرحى ، مكتبة الآداب ،القاهرة (ب.ت)

٢٤ - محمود حامد شوكت : الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث ، دار الفكر العربى ، القاهرة (١٩٧٠) .

٢٥ - نجوى عانوس : المسرح الضاحك ، كتاب الهلال ، مصر (١٩٨٩) .

٢٦ - يعقوب لاندو : تاريخ المسرح العربى (ترجمة يوسف عوض) دار القلم ، بيروت (١٩٨٠) .

(١) انظر : محمد مسكين : المسرح العربى الحديث ، مجلة الوحدة عدد ٩٤ ص ١١ (يوليو ١٩٩٢) المجلس القومى للثقافة العربية الرباط .

وليلة [١]، وسار على هديه سائر الرواد مثل أبي خليل القباني (١٨٣٨ - ١٩٠٢) وله خمس مسرحيات مستلهمة من التراث الشعبي ، وفرح أنطون (١٨٧٤ - ١٩٢٢) وغيرهم كثير ممن اعتمدوا فى تأليف نصوصهم المسرحية على النصوص الشعبية - على المستويين البنائى والدلالى - ولا سيما تقاليد الفرجة الشعبية ، وكثيراً ما كان يقوم بعض هؤلاء الكتاب أنفسهم بدور الحكواتي .

حيث ظل استلهامهم للنص الشعبى (على الرغم من ثقافتهم الأوروبية وتبعيتهم للمسرح الغربى) استلهامًا سلبيًا أو استنساخًا على المستويين التركيبى والدلالى ، بمعنى أنه لم ينشأ عن وعى حقيقى ، تاريخى ومعرفى ونقدى ، لا بأهمية الموروث الشعبى ، ولا بطبيعة استلهامه الإيجابية أو الجدلية ، باعتباره مصدراً من مصادر التجربة الإبداعية ، وليس هو التجربة ذاتها ، ومن ثم كان استلهامهم استاتيكيًا (على نحو سكونى) فلم يتجاوزوا فى أعمالهم بنيته الحكائية - برغم مسرحتها - ولا مضامينه وقيمه وأفكاره الموروثة ، بل ظل طابع السرد الحكائى مهيمنًا على النص المسرحي - آنذاك - على نحو غدا معه هذا النص مجرد " حكاية شعبية ممسرحة " ، ومن ثم لم يضيفوا إليه معنى جديداً أو دلالة معاصرة أو يدخلوا معه فى علاقة جدلية فاعلة لا متفاعلة ، فهى علاقة آحادية البعد والمستوى ، لا تغير ولا تتغير . بل كانت غايتهم " إحياء أمجاد الماضى " على حد تعبيرهم ، وهو ما دفعهم إلى الإبقاء على الدلالة التراثية فى نصوصهم المسرحية ، مع إلقاء بعض الخطب التمهيدية ذات الطابع الوطنى أو الحماسى أو الوعظى المباشر ، قبيل أو أثناء العرض ، وهذا كل ما يربطها بحاضر العرض المسرحى بطريقة مفتعلة ، لكنها تبقى طبيعة " البدايات " الإبداعية فى أرض غير ممهدة من قبل .

على النقيض من ذلك كان الحكيم ، فقد جاءت العلاقة بينه وبين التراث الشعبى علاقة جدلية منذ البداية ، علاقة تأخذ من التراث شيئًا وتعطيه أشياء ، علاقة تقرأ منطوقه وصامته، تلامس سطحه وتحفر فى أغواره ، تترجم غيابه حضوراً ، وسكونه حركة ، وماضيه

---

(١) يرى محمد غنيمى هلال أن هذه المسرحية (الملهاة) أول مسرحية عربية أصيلة ، وله فى ذلك أسباب وجيهة ، يعنينا منها فقط إشارته الرائدة إلى أهمية الأدب الشعبى ، باعتباره المصدر الأول المتاح أمام الفنان المسرحى العربى آنذاك . انظر : الأدب المقارن ، ص ١٤٧ ، دار العودة ، بيروت (١٩٨٧) .

حاضراً ومستقبلاً ، علاقة تتدخل فى وجهة هذا التراث ، وتجعله يسير فى اتجاه ما هو إنسانى وحيوى وعقلى وعلمى معاصر كما يقول التجريبيون وأنصار الحداثة . يقول الحكيم :

ووسائلنا فى هذا ، هضم كل ثقافة موجودة ، قديمة أو حديثة ، وإخراج ثقافة جديدة تنم عن روحنا وشخصيتنا الشرقية " الإسلامية " (١).

وكان الحكيم يرى هذا الضرب من " الاستيحاء " أو " الاستلهام " على حد تعبيره (أو التناص على حد تعبير نقاد ما بعد الحداثة) للتراث الشعبى وأساطيره هو :

" النوع الأرقى فى الأدب " فى كل أدب " لا فى الماضى وحده ولا فى الحاضر " بل فى الغد أيضًا وبعد آلاف السنين " مادام الإنسان إنسانًا ، ومادام رقيه الذهنى بخير " (٢).

وحتى يتحقق هذا النمط من " التناص " أو الاستلهام الإيجابى الذى يرقى بالنص الأدبى فى نظر الحكيم ، فإنه يشترط له شرطان - وهذا هو مفهومه للاستلهام ، شرطًا فارقًا ومائزاً عما فعله المسرحيون العرب من قبل ، هو شرط المعاصرة الموضوعية : فيقول :

" ولكن الأدب الجديد عندما يستلهم المادة الجديدة (الشعبية أو الأسطورية) إنما يهدف إلى غرض آخر : هو بعثها فى الحياة الجديدة بلباسها الجديد وأفكارها الحديثة . إنه يجرب عليها عملية استنبات أو تطعيم - كما يقال فى لغة الزراعة - لتلائم الجو الحديث ، وتعيش فيه ، وتخدم أغراضه . لم يعد الأدب الجديد مجرد تسجيل للقديم ، بل هو إعطاء روح جديدة للزمن الغابر ، وبعث جسد قديم برأس حديثة " .

ولذلك لا غرو حين يتحدث عن " شعبية " كتاب ألف ليلة وليلة الذى لا يختلف على " شعبيته " اثنان يقول : إن ثمة شرطًا جوهريًا ينقصه يكمن فى كونه :

---

(١) تحت شمس الفكر : ص ٩٢ .

(٢) من مقال للحكيم بعنوان " غاية الأدب والفن " نشر عام ١٩٣٤ ، ثم أعاد نشره فى كتابه " تحت شمس الفكر " ، ص ٧٠ .

" لا يعالج شئون الشعب بالطريقة التى نريدها اليوم ، وإنما المفترض أن يكون الإحياء والتجديد بعث جسد قديم برأس حديث " على قوله [١].

لقد كان الكتاب المسرحيون الرواد الأوائل الذين سبقوه يتمثلون التراث الشعبى أولاً ثم الواقع ثانيًا ، أما الحكيم فكان يتمثل الواقع أولاً ثم ينتخب من التراث ما يراه وفيًا بحاجته الإبداعية ، قمينًا برؤيته الفنية للعالم ، وإعادة صياغة بنائيًا وإيحائيًا ورمزًا ، ليدخل معه بذلك فى علاقة تفاعل تناصى جدلى (وشتان بين الأسلوبين أو النمطين فى استلهام التراث). ومن ثم لا غرو أن نقول إن الحكيم قد عرف كيف يتمثل هذا الموروث تمثلاً جدلياً ، إيجابيًا ديناميكيًا كاشفًا عن بنياته ، ومفجرًا لطاقاته ودلالاته ، ومستوعبًا له وقادرًا على إعادة صياغته وإنتاجه على نحو جديد - فى مشروعه المسرحى - بدلالات جديدة معاصرة " تبرز صورة فى نفسى " على حد قوله [٢]. بحيث أصبح الأدب الشعبى معه وبه مصدرًا خصبًا للاستعارات والرموز والنماذج العليا التى تعبر عن رؤيته الجديدة ، وتساهم فى تشكيل نصوصه فى آن ، وبطريقة قوامها الخلخلة النصية للنصوص الشعبية المولَّدة ذاتها كما هى معروفة فى صورتها المخزونة فى الذاكرة النصية للثقافة الشعبية " بعض هضمها ومزجها وخلطها وجعلها عجينة واحدة جديدة "[٣]. وذلك على نحو يشاغب أفق توقعات المتلقى أو المشاهد وذاكرته النصية على نحو ما نرى وشيكًا .

---

(١) نفسه : ص ٧ .

(٢) يقول توفيق الحكيم فى مقدمته الافتتاحية لمسرحية سليمان الحكيم (١٩٤٣) ما يلى :

بنيت هذه القصة على كتب ثلاثة : القرآن الكريم ، والتوراة ، وألف ليلة وليلة ، وقد سرت فيها على نهجى فى أهل الكهف وشهرزاد وبجماليون ، من حيث استخدام النصوص القديمة ، والأساطير الغابرة ، استخدامًا يبرز صورة فى نفسى ، " لا أكثر ولا أقل " . انظر : مسرحية سليمان الحكيم : ص ١٠ مكتبة مصر (١٩٣٤) .

(٣) انظر أسلوب الحكيم فى عمليات التناص فى كتابه " أشعب ملك الطفيليين " ص ١٢ - ١٣ . حيث يقول الحكيم ما نصه : " لقد أدرك الأدب العربى من احتكاكه بأوربا أن وسائل التعبير فى الأدب قد تطورت، وأن الكتاب على اختلاف جنسياتهم قد تواصوا على أن يلبسوا أفكارهم ثيابًا متشابهة فى أغلب الممالك المتحضرة ، كما ألبسوا أبدانهم ثيابًا متشابهة ، هى القبعة والسترة ، سواء فى ذلك الإنجليزى والفرنسى والروسى والإيطالى ... إلخ . فكان من الطبيعى أيضًا للأدب العربى الحديث أن يتأثر بهذا اللباس الأدبى=

وإن كـان ذلك كله قـد تحـقق ضـمن قـالب مـسـرحي تقليـدي (الشكل الأرسطي الأوربي ، العلبة الإيطالية المغلقة) من حيث هو بنية كلية عالمية ، حيث كانت صياغته لتلك العناصر الشعبية تتحقق في إطارها ، ووفق معطيات هذه البنية الغربية التي ظل الحكيم يؤمن بها ؛ لأسباب لا مجال لذكرها الآن (حتى بعد تقديم اقتراحه المعروف في قالبنا المسرحي) ، ومن دون أن يرى في ذلك تناقضًا (فـارتداء الزي الغربي لا يغير من هويتنا) على حد تعبيره وتبريره . وربما كان الحكيم على حق في ظل الشرط الحضاري الراهن ، أو بالأحرى في ظل غياب المشروع الحضاري العربي المتكامل الذي ظل الحكيم يحلم به حتى وفاته سنة (١٩٨٧). ومن هنا كان حرصه الدائم وتحريضه الدائم لأدباء العربية من الشباب - ضمن رؤية مستقبلية واثقة - بضرورة الانفتاح على الآخر الغربي ، شريطة الوعي بذلك ، ولن تكون كذلك إلا من خلال الأنا في مرآة الآخر [(١)]، ولكن من غير إحساس بالدونية أو شعور بعقد النقص الحضاري ، أو هكذا ينبغي أن يكون شرط انفتاحنا عليه بهدف المثاقفة الإيجابية والتناص الحضاري معه ، ليس لأننا أصحاب حضارة عريقة فحسب ، بل لأن الحضارة نفسها صناعة عالمية ، وكثيراً ما ألح الحكيم على أدبائنا الشباب بذلك في ثقة بالذات عند مواجهة الآخر :

" لا تجعل مركب النقص يستولي عليك ؛ فتخاف على حضارتك المغلوبة أن تغزوها الحضارات الغالبة ... اغترف بشجاعة من كل منبع ، وخذ من كل ميراث ، لتثرى نفسك الغالبة .. ويتسع أفقك ... إن روحنا أقوى وأعمق من أن تطغى عليها حضارة من الحضارات "[(٢)].

= الشائع ، كما تأثر الزي الشرقي إلى حد كبير بالزي الغربي . على أن الزي أو اللباس شيء ، والروح أو الشخصية التي في جوف هذا الزي واللباس شيء آخر ! ... ومهما يكن اتحاد الإنجليزي والإيطالي والإسباني والروسي في شكل الزي ، فإن الدم الذي يجري في شرايين كل منهم مختلف كل الاختلاف ! ... لذلك أحب أن أقول لأدباء العربية الحديثة : لا تخشوا مطلقًا من إلباس أفكاركم الأثواب الأوربية ، على شرط أن يكون طابع الأفكار وروحها شرقيًا محضًا ، وأن يحس القارىء الأوربي إزاء أعمالكم أنه أمام نفس غير نفسه ، وشخصية غير شخصيته ، وإن كان الرداء ليس غريبًا عليه ، لأن الرداء ليس ملكًا لأحد : إنه ملك الحضارة ، والحضارة وليدة الحضارات التي سبقتها ! .. " .

(١) انظر : تحت شمس الفكر : ص ٩٥ - ٩٦ . وقالبنا المسرحي : ص ١١ وما بعدها .

(٢) تحت شمس الفكر : ص ١٠٤ - ١٠٥ (بتصرف) .

فـإذا مـا وصلنا إلى بداية السـتـينيـات - ذروة المد القـومي - حـتى تكون البنيـة السوسيوثقافية والسياسية للمجتمع العربي قد تغيرت ، واحتل فيها المسرح مكانه ومكانته ، باعتباره خطابًا معرفيًا (قوميًا وسياسيًا على وجه التحديد) ، على مستوى الثقافة السائدة، (فضلاً عما واكب هذه الفترة من تيارات فنية جديدة ومذاهب مسرحية عالمية مستحدثة) كما أصبحت الظاهرة المسرحية - في بلادنا - مهيأة للبحث عن قوالب أو أشكال مسرحية عربية (محلية) تحقق للفنان المسرحي خلاصه من التبعية الغربية ، حيث لم يجد أمامه من جذور - إذا شاء التأثيث والتأصيل - إلا التراث الشعبي وما يحتويه من أنماط وأشكال أو قوالب مسرحية شعبية (بدءاً من خيال الظل والحكواتي والقرهقوز أو الأراجوز أو صندوق الدنيا ... مروراً بفنون الفرجة الشعبية العربية ... وانتهاءً بفنون السامر والطقوس الاحتفالية الجمعية والتعازي الشعبية)[1] شريطة أن تكون الإفادة من هذا التراث - على مستوى التناص - ضمن رؤية مستقبلية ذلك :

" إن من واجب الكاتب أحيانًا عندما يفتح عينًا على الماضي الغائر ... أن يفتح العين الأخرى على المستقبل الآخذ في التكون عند الأفق "[2] .

في هذه الفترة كان الوعي المعرفي والنقدي للحكيم بالإبداع الشعبي العربي قد بلغ ذروته ، فكتب آنذاك مسرحيته الشهيرة " يا طالع الشجرة " (١٩٦٢) مقدمًا لها بنص مصاحب (فيما يشبه البيان المسرحي) على غاية من الأهمية ؛ يفصح بامتياز عن هذا الوعي الفني والنقدي، بفنوننا الشعبية ، باعتبارها عندئذ حافزاً على التجريب الذي ظل الحكيم يتجاهله طويلاً أو

---

(١) انظر على سبيل المثال :

سعيد الناجي : التجريب في المسرح ، م.س (١٩٩٨) .

أحمد صقر : توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، م.س (١٩٩٨) .

فاروق خورشيد : الموروث الشعبي والمسرح ، م.س (١٩٩٢) .

عبد الكريم برشيد : المسرح الاحتفالي ، م.س (١٩٩٠) .

على الراعي : الكوميديا المرتجلة ، م.س (١٩٦٨) .

عبد الله شقرون : فجر المسرح العربي في المغرب ، م.س (١٩٩٨) .

يوسف إدريس : نحو مسرح عربي ، مطبعة الوطن العربي ، بيروت (١٩٧٤) .

(٢) مسرحية الطعام لكل فم : ص ١٨٦ ، مكتبة مصر (١٩٦٣) .

يتردد فى ممارسته (لأسباب سوسيوثقافية وفنية) ولكن اكتشافه لجوهر فنوننا الشعبية هو الذى حسم الأمر ... إذ على الرغم من وعيه بتيارات المسرح السائدة التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ، وعلى الأخص فى فترة الخمسينيات وما أحرزته هذه التيارات من نجاحات عالمية ، ولم يصبح فى الإمكان تجاهلها على حد تعبيره :

" وقد حاولت تجاهلها فعلاً على الرغم من مطالعتى وتتبعى لإنتاجها ، ولم أفكر أثناء إقامتى فى باريس عام ١٩٥٩ - ١٩٦٠ أن أقترب منها ؛ فقد رأيت جيلى من شباب السنوات العشرين لهذا القرن قد أصبحوا كهولاً وشيوخًا داخل مجامع الأدب (مثل كوكتو ، مارسيل باتيول ومارسيل آشار) ، وكانوا كلهم أبعد ما يكونون عن هذه المدرسة الجديدة لجيل " اونسكو " و " وفوتييه " و " بيكيت " و " آراموف " . إذن ، ما الذى يدعونى أنا إلى النظر إلى هذه الحركة نظرة الجد ؟ لم أكن أتصور أنى سأهتم بها يومًا ، وقد غرست قدمى كل تلك الأعوام الطويلة فى أرض أخرى . ما الذى تغير إذن ؟

هنا بعد عودتى إلى بلادى منذ عامين أخذت أتأمل فنوننا الشعبية وإذا بى أجد الأرض الحقيقية التى احتوت معدن هذا الفن الحديث كله . إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح ... إلخ . هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء اللامعقول واللامنطقى فى كل تعبير فنى ، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة ، فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القدم [١]".

وعلى هذا النحو يفصح الحكيم فى مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة (بما هى - المقدمة - نص مصاحب لا يقل أهمية عن نص المسرحية) عن دور الفن الشعبى فى تحفيزه على فعل التجريب ، باعتباره - فى ضوء النص الشعبى العربى - فعلاً تأسيسيًا وتأصيليًا فى آن .

ويمارس الحكيم فعل التجريب التأسيسى فى مسرحيته (يا طالع الشجرة) متناصًا أو متعالقًا مع أغنية شعبية موغلة فى القدم - كما سنرى فى تفسيرها -[٢] مؤكداً بذلك صدق

---

(١) يا طالع الشجرة : المقدمة ، ص ٩ - ١٠ ، الشركة العالمية للكتاب - بيروت - لبنان .

(٢) انظر النمط الرابع من أنماط التناص فى نهاية هذه الدراسة .

رؤيته وثاقب نظره المبكر فى الموروث الشعبى ، عندما يكون التناص جدليًا ومتجاوزاً ؛ وهذا التجاوز هو مبرز التناص عنده ، فيقول مشيراً إلى ذلك :

" فى هذه المسرحية أستلهم المنبع الشعبى فى إطار موضوع عصرى .. وهكذا يثبت المنبع الشعبى حيويته وصلاحيته للوحى والإلهام ... " (١).

من هنا لا غرو أن تعتبر مقدمة المسرحية أو عتبتها مناصًا خارجيًا يستحق أن نقف عليه وقوفنا على النص المسرحى نفسه ، على نحو ما حاولنا - ليس فقط باعتبارها أفقًا يحدد قراءة النص ورؤية فى " الإخراج " أو " العرض " المسرحى ، ولا باعتبارها " وثيقة " أو "بيانًا" مسرحيًا فى مجال التجريب المسرحى العربى ، أو حتى عريضة دفاع عن التراث الشعبى وأهمية استلهامه وطرائق التناص معه ، وإنما فوق ذلك كله باعتبارها - المقدمة - نصًا كاشفًا عن وعى الحكيم المعرفى والجمالى والنقدى بهذا التراث من حيث هو مادة خام يمكن أن تدخل فى نسيج النص المسرحى أو تكمن على تخومه ، على المستويين الدلالى والتركيبى - فيساهم بذلك فى " مجال الابتكار والتجديد " على حد تعبيره ، بل أيضًا على ممارسة فعل التجريب ، باعتباره - النص الشعبى - أيضًا قادراً فى رأيه على مسايرة أحدث التيارات أو المذاهب الفنية العالمية المعاصرة ، فإذا هو كما يقول " على الرغم من منبعه البدائى فإنه يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصرة " (٢).

الأمر الذى دهش له الحكيم نفسه ، وإن لم نشاركه الرأى أو غواية الدهشة لأسباب لا محل لذكر تفاصيلها هنا (على الرغم مما ينطوى عليه رأى الحكيم من " حداثة " الرؤية للأدب الشعبى ؛ فإن هذه الرؤية للحكيم - فى رأينا - تتناسى تاريخية المعرفة وخصوصية الإبداع ، وتتجاهل نشأة المذاهب الفنية وتاريخية المذاهب الأدبية ، وانبثاقها أساسًا من أفكار واتجاهات فلسفية وفكرية ليست لدينا أصلاً) فإنه لم يتردد عندئذ فى الاعتراف بأنه قد أعاد اكتشاف هذه القيمة (أو القيم الفنية والجمالية والأدبية الكامنة فى الإبداع الشعبى) . مما أشعل - من جديد - فى داخله رغبة دفينة - منذ المرحلة الباريسية - فى التجريب المسرحى باعتباره فعلاً حداثيًا من شأنه أن يساعده على تحقيق مشروعه الإبداعى الطموح ، وأن يطور به المسرح

---

(١) يا طالع الشجرة : ص ٢١ .

(٢) قالبنا المسرحى ، ص ١٩ ، مكتبة الآداب (١٩٦٧) .

العربى ، وأن يخلخل كثيراً من البنيات السائدة إبان عصر النهضة ، إذ يقول إيمانًا منه بحتمية التطور وضرورة التطوير :

" ولولا دواعى النهضة التى تقضى بأن تكون كل أنواع الفن ، فى المسرح وغيره ممثلة لدينا ... وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب. حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير ، لا يعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذى يؤهله له استعداده ، لولا هذا الاعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب ... فإن ما ينبغى أن نخشاه هو أن يجمد فننا فى قالب واحد ، فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى مختلف الاتجاهات "(١).

وهو ما تحقق له - بامتياز - عندما شرع عقب عودته من باريس عام ١٩٦٠م يكتب مسرحية طليعية هى مسرحية **يا طالع الشجرة** التى يعارض بها تيار مسرح العبث أو بالأحرى يشاكله فنيًا ، متناصًا مع تقنيته على وجه التحديد ، ولكنه يخالفه فى الوقت نفسه على المستوى الفكرى ، بما هو دعوة إلى الاتجاه العدمى Nihilism الذى يروج لعدمية الوجود وعبثية الكون ، وهو ما يرفضه الحكيم بحكم كونه شرقيًا مسلمًا ، وورث ديانات سماوية ثلاث . ومن ثم فالمشكلة فى الفلسفة الغربية كانت قد انتهت بالإنسان الغربى إلى تجاهل الخالق سبحانه وعجزت - من ثم - عن فهم حكمة الوجود وفلسفة الكون الخفية ، وقد بدت الفلسفة العبثية حينئذ مشابهة لبعض أغانينا العبثية التى اعتقد الحكيم فى عبثيتها وزعم أننا نرددها دون أن نفقه معناها .

وعندئذ - كما يقول - طفت على سطح ذاكرته النصية (الفولكلورية) أغنية شعبية ذائعة من أغانى الأطفال بدت له بلا معنى فى نظره ، هى أغنية " يا طالع الشجرة " ، وكان يحفظها منذ أيام الطفولة ووجد فيها ضالته التجريبية (الطليعية) واستحضر معها نصوصًا شعبية أخرى طالما استمع إليها دون أن يكون لها معنى منطقى ظاهر أو معقول فى رأيه ، وتسبق فى ظهورها مدارس الفن الحديثة من تجريدية وتكعيبية وسريالية ... إلخ . وذلك قبل أن تخطر هذه المدارس الفنية على بال الأوربيين ، ويشرع فى التدليل على ذلك من خلال الكثير من أشكال التعبير الشعبى :

---

(١) مسرحية يا طالع الشجرة : المقدمة ، ص ١٣ (ط٢) الشركة العالمية الكتاب ، بيروت ، (ب.ت).

" فإذا انتقلنا إلى التصوير الشعبى المصرى وجدنا العجب .... فهو قد زاول " السريالية" وما فوق الواقعية قبل أن يخطر هذا المذهب للأوربيين على بال ... ويكفى أن ننظر إلى تلك الصور المرسومة على حيطان الحجاج ، أو على صفحات كتاب ألف ليلة وليلة ، أو على لوحات الورق التى تمثل مبارزات أبى زيد الهلالى سلامة ، والزناتى خليفة ، وغيرهما من أبطال الأساطير الشعبية ... من ذلك صورة كنت أراها فى صباى لفارس من أولئك الفرسان الشعبيين وهو يضرب بسيفه رأس خصمه ، فإذا السيف قد شق الرأس والجسم معًا ، وإذا الصورة تمثل الخصم مشقوق الجسم وهو لم يزل فى مكانه فوق حصانه ، وكأنه لم يدرك بعد ما أصابه ... ونفس هذه الصورة عبر عنها بالكلام الأديب الشعبى فى مثل هذا الموقف وقد ضرب فارس من فرسان الأساطير الشعبية " لعله أبو زيد أو الزناتى " ضربة سيف شطر بها عدوه من منتصفه ، وظل العدو على فرسه لم يفطن إلى إصابته ، بل قال ساخراً للفارس الضارب : " طاشت منك الضربة " فأجابه الفارس : " اهتز يا ملعون ! " ... فلما اهتز بجسمه انشطر الجسم نصفين ووقع على الأرض !!! هذه الصورة غير الواقعية قصد بها قصداً مصوراً كان أو أديبًا – قد أدرك بالسليقة هذه المنطقة الفنية العميقة من مناطق التعبير الفنى ، قبل أن يدركها الفنان الغربى ويضع لها المذاهب ... هذا هو السبب الذى دعانى اليوم إلي كتابة هذه المسرحية ، فنحن أولى من غيرنا باستلهام أساليبنا الشعبية فى الاتجاهات الفنية المختلفة (١).

وإذا كان حملة التراث من أبناء الشعب العاديين كثيراً ما يجهلون الأصول الأنطولوجية والمعانى الاعتقادية التى تنطوى عليها بعض نصوص الإبداع الشعبى (باعتبارها نصوصًا قولية أو فنية أو اعتقادية موروثة من حقب طويلة أو سحيقة) فلا أدرى هل حقًا كان الحكيم لا يعرف المعنى الكامن فى أغنية يا طالع الشجرة التى استعار مطلعها عنوانًا لمسرحيته التجريبية أو الطليعية (يا طالع الشجرة) ؟ أم كان يتجاهل هذا المعنى مكراً وخبثًا ؟! وهذا هو الأرجح كما سنرى فى معالجتنا للمسرحية . ذلك أن دلالة المعنى التى أنتجها نص

---

(١) يا طالع الشجرة ص ١١ – ١٢ .

المسرحية يتفق تمامًا مع دلالة المعنى الكامن فى الأغنية التى تبدو فى ظاهرها بلا معنى منطقى أو معقول لغير العارفين المتخصصين . ولما لم يكن من شأننا أن نناقش هنا الآن نوايا الحكيم ، أو رؤيته النقدية فإننا نترك له المقام ليحدثنا عن رؤيته النقدية لهذه النصوص الشعبية التى تكشف بدورها - على مستوى التجريب والتجريد - عن كفاءته القرائية العالية لها التى انتهت به إلى أن يكتشف أن ثمة شيئًا " خفيًا فى هذا الكلام الشعبى يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق ظاهرين " [١]. وكيف أنه سرعان ما ربط بين هذا الشيء الخفى الذى مايزال يحفظ على النص الشعبى حياته حتى اليوم (وإن لم يحدد لنا هذا المعنى باعتبار أن اللامعنى هو نفسه معنى ، كما تقول فلسفة اللافلسفة) ، وبين الفن الحديث الذى شرع اليوم يتجه إلى :

" تعميق منطقة هذا الشيء الخفى ، وكانت وسيلته التجرد أولاً من المعنى والمنطق " [٢].

ثم يقول الحكيم : إن هذا الفن الجديد (الطليعى) فى أوربا كان قد أغراه منذ العشرينيات بالكتابة فيه (وإن كان قد هم بالشروع فيه فى محاولاته الشعرية المبكرة حين كتب بعض قصائد " شعرية نثرية " من هذا النوع ، ولكنه عاد فأهملها على حد تعبيره : " لأن اتجاهى الأصلى كان إلى المسرح "[٣]. لكنه لم يشأ ذلك ، لأن الأدب المسرحى العربى ذاته لما يكن قد رأى النور ، وإن كان قد رآه - من قبل - فى نصوصه العربية المترجمة أو المعربة أو المقتبسة باعتبارها نصوصًا تقوم على المعنى والمنطق والعقل ، وهو بهذا المفهوم مسرح تقليدى ، ولذلك كان من المنطق - سوسيوثقافيًا وفنيًا - أن يسايره الحكيم :

" ذلك أنى لم أشعر فى ذلك الوقت أن مجتمعى قد تهيأ بعد ... فكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقى مثل أهل الكهف وشهرزاد وسليمان الحكيم ... إلخ " [٤].

---

(١) يا طالع الشجرة ، المقدمة ، ص ٥ .

(٢) نفسه ، ص ٥ .

(٣) نفسه .

(٤) نفسه ، ص ٦ .

ثم جاءت موجة المسرح البرختى (الملحمى) عالميًا وعربيًا وراحت تناوش أفقه الإبداعى ، فتأججت ثانية رغبة الحكيم الكامنة فى الكتابة الطليعية (التجريبية) ... ولكن الشرط التاريخى أو بالأحرى السوسيوثقافى لم يكن مواتيًا فى المجتمع المصرى والعربى حتى ذلك الوقت للتجريب المسرحى برغم قدرته عليه ، ومن هنا قال :

" وقد حاولت تجاهلها على الرغم من مطالعتى ومتابعتى لإنتاجها ، ولم أفكر أثناء إقامتى فى باريس عامى ١٩٥٩ - ١٩٦٠ أن أقترب منها " [١].

وفيما بين ذهاب الحكيم إلى فرنسا أول مرة (١٩٢٥) ثم عودته إلى مصر عام (١٩٦٠) قرابة أربعين عامًا ظل خلالها الحكيم يتردد بين باريس والقاهرة ، وهو فى كل مرة يحلم بالتجريب ، محاكاة أو متابعة لما هو سائد فى الغرب (المركز أو القطب الحضارى الجاذب آنذاك) . وعلى الرغم من تجاهل الحكيم - مضطراً - لهذه الموجة ، موجة المسرح الملحمى ، ومن قبلها موجة المسرح العبثى ، فقد ظلت رغبته فى التجريب متأججة ، ولها حضورها الملحاح ، فظلت تناوشه من حيث إلى حين حتى كانت عودته إلى مصر - كما ذكر - سنة ١٩٦٠ (بعد فترة عمل استمرت عامين فى باريس) إذ وجد واقعًا مصريًا ، سوسيوثقافيًا وفنيًا جديداً ومغايراً يسمح له حينئذ بالتجريب وقبول التجريب (قبل به المؤلف والجمهور معًا) . وعندئذ هرع الحكيم إلى فنوننا الشعبية (كنزه المخبوء أو الدفين) ومضى يتأملها ويحاورها ويستنطقها - جماليًا ووظيفيًا ، فنيًا ودلاليًا - فى سعيه التجريبى المتنامى ، وفى ظل وعيه الفنى والمعرفى والنقدى المتسارع . وحاول عندئذ أن يستصفى منها بعض العناصر الفولكلورية الحافزة على فعل الكتابة التجريبية ، حتى عثر عليها فى أغنية يا طالع الشجرة ، وفى معتقد شعبى آخر هو " السحلية " ، وقد رأى فيهما عناصر لا معقولة يمكن أن تحفزه على فعل التجريب ، على غرار المسرح العبثى الغربى ، فكتب عندئذ أن يستصفى منها بعض العناصر الفولكلورية الحافزة على فعل الكتابة التجريبية ، حتى عثر عليها فى أغنية لا معقولة يمكن أن تحفزه على فعل التجريب ، على غرار المسرح العبثى الغربى ، فكتب عندئذ مسرحيته التجريبية أو الطليعية على الفور (١٩٦٢) وهى مسرحية **يا طالع الشجرة** يجارى بها التيار العبثى التجريبى الغربى ، ولكن بمنظور شرقى كما يقول ، وغايته أن يجعل من هذه

---

(١) المصدر السابق ، ص ٩ .

التجربة التأسيسية تجربة عربية إذا ما ربطها بالعبثية الشعبية كما يقول ومن ثم كان السؤال الملحاح لحظة تخلق المسرحية يكمن فى قوله :

" محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر فى **يا طالع الشجرة** ، وكان تساؤلى فيها هو : **هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمى عن طريق فننا وتراثنا الشعبى ؟** .. "(١) .

وهو ما حاول الإجابة عنه بالفعل من خلال بعض العناصر الشعبية التى ظلت تشاغب أفقه الإبداعى ، لا كعنصرين بنائيين يتناصان مع نص مسرحى ، أو يدخلان فى نسيجه النصى أو البنائى ، كما هو الحال فى نصوصه الدرامية السابقة وإنما كعنصرين دالين على اتجاه أو مذهب أو أسلوب فنى عربى الجذور مواز لتيار المسرح العبثى باعتباره أحدث المذاهب الفنية الأوروبية آنذاك .

إنه فى هذه المرة يسعى إلى استلهام أسلوب أو اتجاه فنى فى التعبير نابع من فنوننا الشعبية وثقافتنا الجمعية ، يمكن أن يشاكل أو يشابه الأسلوب أو الاتجاه الفنى لمسرح العبث . وقد أطلق عليه اللامعقول الشعبى ، واعتبر ذلك كما يقول كشفًا أو سبقًا فنيًا لم يعرفه الفن الأوروبى الحديث من قبل :

" وهنا بعد عودتى إلى بلادى أخذت أتأمل فنون شعبنا ، وإذا بى أجد الأرض الحقيقية التى احتوت معدن هذا الفن الحديث كله ... وإذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح ... إلخ هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقى فى كل تعبير فنى ... فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم الشعبى على أرض بلادنا منذ القدم..."(٢).

وهذا يعنى أن الحكيم الباحث عن التأصيل ، وتحقيق فعل التجريب التأسيسى لم يشأ أن يدخل فى علاقة تناصية قوامها التبعية الفنية المطلقة للمسرح الأوروبى على طول الخط كما

---

(١) توفيق الحكيم : قالبنا المسرحى ، ص ١١ - ١٢ .

(٢) يا طالع الشجرة ، المقدمة ، ص ١٠ .

يعتقد (برغم حضور فعل التجريب الغربى حضوراً طاغياً ، فنيًا وفكريًا ، بالمشاكلة أو الاختلاق ، عند الحكيم ، مبدعًا ومفكراً) ، أو بالأحرى لم يشأ أن يتماهى فيه على نحو مطلق ، وآثر أن يتناص مع الشكل العبثى الشعبى العربى . ذلك أن الفن الشعبى العربى - فى جانب منه - فن طليعى حتى بالمفهوم الغربى ، بل سابق عليه ، كما يقول ، اعتماداً على قناعاته الخاصة بأن :

" فننا الشعبى قد عرف قبل كل هذه المدارس - هذه الأسرار دون أن تلقى إلى مقصده بالاً ، ولطالما اتهمنا عرائس المولد الحلاوة ، ومخلوقاته العجيبة المختلفة من طيور وحيوان وزهور ورسوم وأشكال وأوراق ملونة ومذهبة ومفضفضة وقطع زجاج وصينى بأنها أعمال بدائية قبيحة ساذجة ... دون أن ندرك أنها بصورتها الشعبية إنما تكاد تمثل أحدث مدارس الفن فى أوربا ، قبل أن تظهر هذه المدارس بأجيال ... وأعرف من الأوربيين من اشترى من بلادنا عروسة مولد من الحلاوة ، ووضعها فى داره بباريس بين لوحات " البراك " و " موديلانى " و " ماتيس " ولا يخشى على هذه القطع الفنية فى نظره إلا من النمل !! [(١)].

إن هذه القراءة التأملية المقارنة للحكيم جعلته يفطن إلى خطأ الرؤية الثقافية المهيمنة (الثقافة العالمة) فى نظرتها إلى الأدب الشعبى فضلاً عن استعلاء الرؤية النقدية عليه آنذاك، وقد رفضها الحكيم ، وما دام الأمر كذلك فينبغى تقدير الفن الشعبى العربى حق قدره على نحو ما يفعل الأوربيون معه ، وأيضًا ينبغى مجاراتهم ، ليس فى الاحتفاء به فحسب ، وإنما أيضًا فى استلهامه على نحو ما يفعلون مع تراثهم . على أن يكون هذا الاستلهام حافزاً على التجديد والتجريب ، بمعنى أنه لا ينبغى أن نتوقف عند حدود الشكل أو الاتجاه الفنى ، بل يكون أيضًا على مستوى المضمون[(٢)] . وهكذا يكون التجديد ويكون التجريب فى رأيه ؛ فالمسرح التقليدى " يقوم على المعنى والمنطق والعقل " [(٣)]. أو " الواقعية الفكرية " [(٤)].

---

(١) نفسه : ص ١٥ - ١٦ .

(٢) انظر الطعام لكل فم : ص ١٩١ .

(٣) يا طالع الشجرة . المقدمة ، ص ٦ .

(٤) نفسه : ص ٧ .

ومن ثم فقد انطفأ بريقه ، على النقيض من التيارات أو المذاهب المسرحية الأخرى ، الصاعدة أو التجريبية .

أما وقد تأججت الرغبة فى التجريب لديه تلبية لدواعى النهضة (المسرحية) كما يقول ، فقد حدث أن تزامنت هذه الرغبة التجريبية مع تجريبية المسرح العبثى فى الغرب . ومن ثم لم يجد الحكيم فكاكًا من مجاراتها أو محاكاتها فى مشروعه التجريبى الذى تجلى فى مسرحية يا طالع الشجرة ، شريطة أن تكون هذه المجاراة أو المحاكاة بشروطه " الثقافية " الخاصة ، حيث يقول :

" هذا الاتجاه الذى تسير فيه المسرحية وإن كان مسايراً لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم فى تحرره من الواقعية إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه ، فإن طبيعتى الشخصية من جهة، واستلهاماتى الشعبية المصرية من جهة أخرى لها دون شك – وربما على رغمى – دخل كبير فى تكييف نوعها تكييفًا خاصًا يمكن أن أسميه الآن مثلا : اللاواقعية الشعبية الفكرية "(١).

وتنطوى هذه التسمية كما يقول الحكيم على تناقض ظاهر أول الأمر (وكأن الشعبية لاتنطوى على فكرها الخاص !) وأنه سعى – من خلال وعيه المعرفى والنقدى بالنصوص الشعبية – إلى الخروج من هذا التناقض بهذا التفسير الذاتى :

" غير إنى أعتقد شخصيًا ، وأحب دائمًا أن أرى وأن استخرج – كما حدث عندى فى مسرحية شهرزاد – من فننا الشعبى أساسًا فكريًا ، حتى عندما لا يريد الفن الشعبى أن يقول شيئًا ، بل على الأخص عندما لا يريد أن يقول شيئًا وليس هذا من قبيل المزاح . حيث اللامعنى هو فى ذاته معنى ، وأن هذا هو الجوهر الحقيقى للفن الحديث " وهو أيضًا " جوهر إبداعنا الشعبى " (٢).

الأمر الذى دفع الحكيم – على مستوى التجريب والتجديد – إلى القول إن الفنان الشعبى العربى – ذلك العبقرى المجهول – قد :

---

(١) نفسه : ص ١٣ .

(٢) نفسه : ص١٤ .

" أدرك بالسليقة هذه المنطقة الفنية العميقة من مناطق التعبير الفنى قبل أن يدركها الفنان الغربى ، ويضع لها المذاهب ... هذا هو السبب الذى دعانى اليوم إلى كتابة هذه المسرحية فنحن أولى من غيرنا باستلهام أساليبنا الشعبية فى الاتجاهات الفنية المختلفة " (١).

بهذا الاعتراف " التناصى " المباشر ، بعلاقاته وتعالقاته جاء " اشتغال " النص الحكيمى على النص الشعبى ... ومنفتحًا عليه ، ومنقبًا عن " الكنز الدفين " الذى به يتأسس المشروع المسرحى فى جانبه التجريبى للحكيم ... وما كان ذلك ليتحقق لولا هذا الوعى العميق للحكيم بالتراث الشعبى ، وعيًا تاريخيًا ومعرفيًا وفنيًا ونقديًا .

وبهذا الاعتراف التناصى أيضًا ، وبهذا العمل الإبداعى الجديد أو التجريبى (يا طالع الشجرة) وعرضها على المسرح عام ١٩٦٢ ، يكون الحكيم قد دشن تيار المسرح العبثى فى الظاهرة المسرحية العربية ، وسرعان ما أكد هذا التيار بكتاباته مسرحية الطعام لكل فم عام (١٩٦٣) ومسرحية مصير صرصار عام (١٩٦٤) ومسرحية الصرصار ملكًا عام (١٩٦٥) ممهداً ومؤكداً خلالها الطريق إلى مسرح العبث المصرى والعربى ، ومفهومه الخاص لهذا التيار والفرق بينه وبين مسرح العبث الأوروبى .

بهذا الوعى أيضًا بعبقرية التراث الشعبى يشرع الحكيم فى التصالح مع الأدب الرسمى الذى انتبه إليه أخيراً فى إطار وعيه المعرفى بضرورة تكامل أدبنا القومى على حد تعبيره الاصطلاحى المبكر ، ومن ثم فلن يتكامل هذا " الأدب القومى " إذا ما ظلت هناك قطيعة قائمة بين الأدبين الرسمى والشعبى ، وأن لا سبيل إلى الإفادة - على مستوى التناص - منهما إلا بإسقاط الحواجز بينهما إذا شئنا التجديد والابتكار فى أدبنا المعاصر على حد قوله:

" هذا الأدب الرسمى إذن ، بسقوط الجدار القائم بينه وبين الأدب الشعبى إلى أدب واحد ، ومنطقة واحدة ، ودولة واحدة هى " أدبنا " ... يستلهم منها الأديب الشعبى والرسمى - أو ما كان يسميان كذلك - على السواء " .

بهذا الوعى المبكر (١٩٢٨) لا ينادى الحكيم باستلهام التراث الشعبى فحسب ، وإنما سوف يحاول - فيما بعد - الدعوة إلى تكامل الأدب العربى ووحدة أدبنا القومى ... ومن

---

(١) نفسه : ص ١٢ .

هنا شرع فى التصالح مع " الأدب الرسمى " . على نحو ما أطلق عليه[1] يومئذ (مقابلاً لمصطلح الأدب الفصيح) ، وهو التصالح الذى انتهى به إلى الرؤية التكاملية فى النظر للآداب والفنون الشعبية والرسمية القديمة والحديثة على السواء ، وأن مثل هذه الرؤية التكاملية كانت وستبقى سبيله إلى الابتكار والتجديد وتحقيق التناص الإيجابى ؛ والتفاعل التراكمى الخلاق بين الأجيال والنصوص الأدبية على حد سواء ؛ فيقول :

" لهذا عنيت بالفن التقليدى وبالفن الحديث معًا ، وأحببت الفن الرسمى والفن الشعبى معًا ... على أنى عندما أذكر التجديد والابتكار لست أعنى وجود قطيعة تامة بينه وبين الفن التقليدى السابق عليه ، بل إن الذى يحدث عادة هو أن الجديد يخرج من القديم " [2].

وهى رؤية متقدمة للحكيم - بمقاييس عصره - على المستوى العلمى والأكاديمى أيضًا[3].

مثل هذه الرؤية التكاملية لم تتوقف عند حد التصالح مع الأدب الرسمى والفن الرسمى فحسب ، بل تتجاوزها كذلك إلى " إنصاف " الأدب الرسمى والفن الرسمى ، وتمايز ما هو

---

(١) نفسه : ص ٢٠ . وفى هذا السياق يؤكد الحكيم مرة أخرى أنه أول من استخدام مصطلح أدب رسمى فى مقابل مصطلح أدب شعبى كما سبق أن استخدمهما فى زهرة العمر . ولكنه يضيف هنا تبريراً ، إذ يقول : " .... ولكن الأدب الرسمى على كل حال خير عندى من استعمال عبارة (مصطلح) الأدب الفصيح ، لأن الأدب الشعبى عندى هو أيضًا فصيح ، وربما كان من حيث الفن أفصح ... كما أن عبارة (مصطلح) الأدب الجدى ليست كذلك موفقة لأن الأدب الشعبى هو أيضًا جاد فى كثير من المواضع والموضوعات ، فلنستخدم إذاً مؤقتًا عبارة الأدب الرسمى على الرغم من عدم الدقة " . انظر بالتفصيل : مقدمة يا طالع الشجرة ، ص ٢٠ .

(٢) مسرحية يا طالع الشجرة : ص ١٨ .

(٣) لكى نضع هذه الرؤية فى إطارها التاريخى ، يجب أن نتذكر أن الجامعات العربية لم تكن قد اعترفت بشرعية الأدب الشعبى حتى عام ١٩٦٠ عندما أنشىء أول كرسى للأدب الشعبى فى مصر ، جامعة القاهرة .

أما الجدوى العلمية لهذه الرؤية فتكمن فى إثراء الأدب العربى وأجناسه الأدبية ، وفى إثراء الدرس الأدبى نفسه فى جامعاتنا العربية التى لم يعترف معظمها حتى اليوم بالأدب الشعبى ... علمًا بأن كل الدراسات الأدبية فى الجامعات العالمية تنطلق من رؤية تكاملية وتاريخية ، مؤداها أن الآداب الشعبية سابقة على الآداب الرسمية ، وأن الأخيرة مدينة فى تأسيسها وتطورها للآداب الشعبية .

رسمي عما هو شعبي ، ضمن شروط خاصة يحددها الحكيم عبر عدد من التساؤلات ، تتمحور إجاباتها - من وجهة نظرنا - في طبيعة النصوص نفسها ، فالنص الرسمي نص كتابي ، والنص الشعبي نص شفاهي ، الأول ثابت على مر العصور والآخر متغير على مر الزمان واختلاف المكان ، ولذلك فالحكيم يرى أن النص الرسمي أكثر خلوداً ، ولكن ضمن شروط سوسيوثقافية أخرى لم يتحدث عنها الحكيم - ولا مجال لذكرها أو مناقشته فيها - وحسبنا في هذا المقام - برغم تحفظنا الشديد - أن نسجل موقف الحكيم عام ١٩٥٢ من خلود الأدب الرسمي :

" كما أن الملاحظ في الآثار الأدبية التي تنتقل من عصر إلى عصر أنها تكاد تكون محصورة في أدب الخاصة ، فالأدب الشعبي قلما ينتقل من جيل إلى جيل ، ومن موطن إلى موطن ، بالكمية والسرعة التي ينتقل بها الأدب الرفيع .... أترى الخلود الأدبي لا يصنعه غير نفر قليل من الصفوة في كل بلد وعصره ؟ إذا كان هذا صحيحًا فما هو السبب ؟ أهو عجز في الأدب الشعبي عن الحياة في بيئة أخرى غير بيئته ، وزمن آخر غير زمانه إلا في القليل النادر ، عندما يسمو على نفسه بقوة في الخلق ترفعه فوق اللغات واللهجات والحدود والأزمان والأجناس ، كما هو الحال في قصص ألف ليلة وليلة " ...

من الذي نقل هذه القصص إلى مرتبة الفن العالي والآداب العالمية ؟! أليسوا هم خاصة من الصفوة التفتوا إلى قيمتها الذاتية ، وفطنوا إلى استحقاقها للبقاء والتقدير ؟ إذا كان هذا أيضًا صحيحًا فما هو السر ؟ لماذا تختص الصفوة المثقفة تكتب وتفسر وتسجل ، في حين أن سواد الناس (الشعب) يكتفون بالتلقي العابر " (١).

ويمثل هذا الوعي المعرفي والنقدي أيضًا بالتراث الشعبي والرسمي معًا ، أصالة وتأصيلاً ، تأسيسًا وتجريبًا ، يمكن أن نفهم مغزى أن يهدي توفيق الحكيم أفضل أعماله إلى بعض الرموز الشعبية والرسمية : فقد أهدى كتابه الرائع **عصفور من الشرق** (١٩٣٨) إلى حاميته الطاهرة السيدة زينب وأن يهدي مسرحيته الطليعية (١٩٦٢) دون سواها إلى الدكتور حسين فوزي

---

(١) توفيق الحكيم : فن الأدب (م.س) ، ص ٣٠٦ .

صاحب الكتاب العظيم سندباد مصرى (١٩٦١) وهو أمر - على مستوى التناص - لا تخفى دلالته ، ولا يغيب مغزاه فى اعتصام الحكيم بتراثه الشرقى ، الدينى والشعبى فى مواجهة الآخر الغربى (حيث الحب والخوف ، الإعجاب والخشية من الذوبان) بكل ما تنطوى عليه هذه الإهداءات أو العتبات (بما هى مناصات خارجية) من دلالات فولكلورية فاعلة فى ذاكرته النصية ، حضوراً وتفاعلاً وتواصلاً ، جنبًا إلى جنب مع ثقافته الغربية المعروفة التى لم يخف الحكيم تأثره بها أو تأثيرها فى تكوينه الفنى والثقافى والفكرى ، وظل يدعو إلى الانفتاح عليها فى إطار رؤيته " التعادلية " المعروفة ، ضمن شروط خاصة نقف عليها فيما هو آت .

تجليات الاستجابة الفولكلورية فى تأسيس المشروع المسرحى للحكيم :

فى هذه الفترة ، فترة الستينيات يكون المشروع المسرحى للحكيم قد تحقق - فى معظمه - متكئًا اتكاءً أساسيًا على فنوننا الشعبية ، سواء أكان ذلك على مستوى التأليف أو على مستوى التجريب التأسيسى . إذ أن الحكيم منذ نصوصه المبكرة عمد إلى تجاوز الجهود المسرحية السابقة التى كانت تقوم على الترجمة والاقتباس والتعريب والاستلهام الاستاتيكى أو السكونى للتراث الشعبى ، وأعنى بالتأليف هنا تأسيس المعنى أو المضمون على حد قوله تأسيسًا يتكىء على اختيار قضايا محلية أو عربية معاصرة ، يقوم بمعالجتها فى نصوصه المسرحية المستحدثة ، فإذا تناصت مع نصوص شعبية - وكثيراً ماكان يفعل ذلك - فإنه تناص تفاعلى أو تعالق جدلى ديناميكى (منذ أوبريت على بابا عام ١٩٢٦ ، ومسرحية الزمار عام ١٩٣٠ ، وأهل الكهف عام ١٩٣٣ ، وشهرزاد عام ١٩٣٤ وغيرها) .

لهذا لا غرو أن يعد الحكيم رائد الأدب المسرحى بالمعنى الفنى لا التاريخى ، وقد " قُدِّر له أن يكون صاحب الشرف فى خلق أدب مسرحى نثرى حقيقى مبتدع للمرة الأولى فى تاريخ الأدب العرب "(١).

أما على مستوى التجريب التأسيسى فى مشروع الحكيم المسرحى ، فقد سعى إلى البحث عن اتجاهات أو مذاهب فنية جديدة معاصرة ذات أصول عربية ، نابعة من فنوننا الشعبية ،

---

(١) أ . بابا دويولو : توفيق الحكيم وعمله الأدبى ، دراسة منشورة فى نهاية مسرحية السلطان الحائر ، ص ١١٧ .

يمكن من خلالها مسايرة أو معاصرة الاتجاهات والمذاهب الفنية الذائعة فى المسرح الأوروبى الحديث والمعاصر . الأمر الذى بلغ ذروته التجريبية فى مسرحيته الطليعية (يا طالع الشجرة) عام ١٩٦٣م.

وهذان المستويان سنفيض القول ثانية فيهما فيما بعد ضمن جملة الاستجابات الفولكلورية الأخرى ، بقدر ما يعنينا هنا والآن أن نقف عند البحث عن قالب مسرحى فى إشارة موجزة ، ذلك أن المشروع المسرحى ماكان يمكن أن يتكامل إلا بالبحث عن قالب أو شكل مسرحى يكون عربى الانتماء مصرى الجذور ، يؤكد من خلاله الحكيم الهوية الثقافية لخطابنا المسرحى فى الأدب العربى ، ولعل فيه فكاكًا من دائرة التبعية الغربية . وهى المرحلة التى تعنينا هنا ، ليس لأننا لم نتحدث عنها من قبل ، بل باعتبارها استجابة مباشرة لحضور النص الشعبى التمثيلى فى الذاكرة النصية للحكيم ظلت ترافقه طيلة مشروعه المسرحى .

وقد بلغت هذه المرحلة ذروتها فى عام ١٩٦٧ عندما كشف عنها الحكيم فى كتابه **قالبنا المسرحى** مستفيداً آنذاك من المناخ السوسيوثقافى والفنى السائد فى المجتمع العربى الذى كان قد تهيأ عندئذ لقبول فعل التجريب المسرحى المغاير أو المنفصل عن شكل المسرح الغربى ، خاصة بعد أن كتب يوسف إدريس سلسلة مقالاته الشهيرة فى مجلة الكاتب والتى نشرت بعنوان **نحو مسرح مصرى** منجمة ، ثم نشرت بعد ذلك فى كتاب عام ١٩٧٤ تحت عنوان **نحو مسرح عربى** ، وذلك قبيل عرض مسرحيته الشهيرة الفرافير عام ١٩٦٤ ، ودعا فيها إلى التخلى عن الشكل أو القالب المسرحى الأوروبى (الخشبة أو العلبة الإيطالية) ، واستخدام شكل السامر بديلاً عنه(١) فى محاولة رائدة منه لتأصيل الظاهرة المسرحية ، واقتراح أشكال تجريبية ترمى إلى إكسابها ملمحًا عربيًا خالصًا ، من خلال امتطائها صهوة تراثنا الشعبى عامة وفنون الفرجة الشعبية التمثيلية أو التراثية ، حيث إن روح المسرح وجوهره - بما هو فعل جمعى - يتجلى فى " الاحتفال الشعبى " .

ثم انخرط التجريبيون العرب - بعد يوسف إدريس - فى استلهام التراث الشعبى بقوة ، بقدر ماكان يوفر لهم من نصوص ورموز وأقنعة وأبنية درامية ، وجاء ذلك - الانخراط - فى نبرة دفاعية وتعويضية للذات العربية فى آن ، ولما لم يكن من شأننا تقييم تجربة التجريب فى

---

(١) انظر : يوسف إدريس : نحو مسرح عربى ، بيروت ، ١٩٧٤ .

المسـرح العـربى[١] فى مجال المحاولات العربية الكثيرة الباحثة عن شكل أو قالب مسرحى عربى الوجه والهوية مصرى الملامح والشخصية ، بقدر ما يعنينا الكشف هنا عن دور الحكيم فى هذه الظاهرة ، فإننا نبادر إلى تأكيد ريادته - مرة أخرى - فى استدعاء المأثور الشعبى واستلهامه، بقدر ما جاء أيضًا انطلاقًا من وعى معرفى وتاريخى ، ومن وعى فنى ونقدى متحرر ، وعى يرفض ويقبل ، ويأخذ ويضيف ، ويبنى ويهدم ، فى تناص إبداعى وحضارى موجب ، بحثًا عن شكل مسرحى عربى الجذور ، قومى الانتماء ، خصوصى الثقافة .

فكانت هذه الريادة بمثابة **مقدمة** أساسية لظاهرة التجريب ومتفردة ، وغير مسبوقة ، وكان قد بدأ الوعى الإبداعى بها مبكرًا فى نصوصه المسرحية الأولى (مثل الزمار والصفقة ، ويا طالع الشجرة) قبل أن يقوم بالتنظير لها فى كتابه **قالبنا المسرحى** ، حيث يقول :

" ففى عام ١٩٣٠ كتبت مسرحية **الزمار** ، مستلهمًا السامر الريفى ... ثم ظهرت بعد ذلك عام ١٩٥٦ **الصفقة** ، وهى محاولة لإدخال الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء فى إطار المسرحية ، وأن تدور كلها فى العراء أو الجرن أو أمام مصطبة ... إلى أن كان عام ١٩٦٢ حيث كانت محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر فى مسرحية يا طالع الشجرة وكان تساؤلى فيها هو : هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمى عن طريق فننا وتراثنا الشعبى ؟ " [١].

وكان جواب الحكيم عن هذا السؤال التأسيسى إيجابيًا ، على نحو ما تجلى فى مسرحية يا طالع الشجرة ، لكنه لم يجب - فى الوقت نفسه - عن كل أسئلة الإبداع عنده ، إذ يقول :

" كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التى تنم علينا ... لكن بقى مطلب أو مطمح يراود الكثيرين : ذلك هو **الشكل أو القالب** .. وكان السؤال التأسيسى الآخر هو :

---

(١) عن تقييم ظاهرة التجريب فى المسرح العربى ، انظر الدراسة المتميزة التى كتبها سعيد الناجى فى كتابه التجريب فى المسرح ، خاصة الفصل الثانى ص ١١٠ وما بعدها ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ١٩٩٨ .

(٢) قالبنا المسرحى : ص ١٢ .

هل يمكن أن نخرج عن نطاق القلب العالم ، وأن نستحدث لنا قالبًا أو شكلاً مسرحيًا مستخرجًا من داخل أرضنا وباطن تراثنا ؟ " (١).

يعنى التراث الشعبى ، كما سيتضح وشيكًا ، ويعترف الحكيم بصعوبة الإجابة عن هذا السؤال ؛ فيقول :

" إن الإجابة عسيرة ، وتحقيق ذلك أعسر ... لكن مهما يكن من أمر فلا ينبغى أن نقعد عن المحاولة ، ولقد فكرت فى ذلك ، ورأيت أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر ، هناك فقط نكون بعيدين عن كافة المؤثرات الخارجية فما هى المرحلة السابقة على مرحلة السامر ؟ .

إنها ولا شك المرحلة التى كنا فيها بعيدين جداً عن فكرة التمثيل أو التشخيص ... إنه العهد الذى ما كنا نعرف فيه غير الحكاواتية والمداحين والمقلدين ... فنون بدائية من غير شك ، ولكن الناس وقتئذ كانوا مع ذلك يجدون فيها أخصب المتعة ... كانوا يجدون فى حكاية الحكاواتى للسير والملاحم ، وفى تقليد المقلداتى للأشخاص والمشاعر ما أمدهم بمتعة فنية عوضتهم عن المسرح ... فالتأثير الذى كان يحدثه فى نفوسهم مثل هذه العروض كان عميقًا ... ويكفى أن نذكر ماكانت تحدثه فى نفوسنا ونحن أطفال حواديت جداتنا وأمهاتنا عن الشاطر حسن وست الحُسن والجمال ، وما كان يحدثه فى شبابنا الشاعر أبو ربابة بروايته لحروب أبى زيد الهلالى والزناتى خليفة ... وكيف كان الحضور يتخاصمون من شدة الانفعال .. فريق معجب بأبى زيد وفريق معجب بالزناتى ... وكان الشاعر الحاكى إذا وقف بحكايته عند انتصار أحد البطلين وهم بالانصراف ، صاح به الفريق الآخر وأقعده حتى يروى انتصار بطله هو الآخر ... كل ذلك بلا ملابس ولا ديكور ولا خشبة مسرح ولا تمثيل ... إنما هو مجرد حكاية رجل موهوب يجيد الحكاية قد أحدث فى

---

(١) قالبنا المسرحى : ص ١٢ .

الناس هذا التأثير العجيب ، الذى قل أن يوجد نظيره فى مسرح حقيقى[١]، لانعدام الاتصال المباشر بين الحضور والممثلين فوق المسرح ، هذا المنبع (الشعبى) نستطيع أن نخرج منه بشىء "[٢] .

وعلى الرغم من أن الحكيم متأثر فى رؤيته - على نحو من الأنحاء - ببعض الاتجاهات المسرحية الأخرى ، كالمسرح الملحمى والمسرح المرتجل ، فإن الذى يعنينا هنا والآن هو أنه قد وجد أن ضالته التجريبية ، بحثًا عن القالب أو الشكل ، لن تتحقق إلا بالبحث أو الكشف عنها فى المنبع الشعبى على حد قوله ، حيث هذا الشكل أو القالب يقوم فى رأيه على شخصيتين أو ثلاث إذا لزم الأمر :

" وهذا ما حاولته هنا من جعل قالبنا يقوم أساسًا علي الحكاواتى والمقلداتى، وأحيانًا المداح إذ لزم الأمر . وأضفت من عندى مقلداتية أى مقلدة للأدوار النسائية . ولن يكون لقالبنا هذا بالطبع خشبة مسرح ولاديكور ولا إضاءة ولا مكياج ولا ملابس ، فكما كان الحاكي والمقلد والمداح والشاعر (شاعر الربابة) يقومون فى الماضى بأعمالهم بملابسهم العادية فى أى مكان ، كذلك مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة ، سنعود به إلى المنبع الصافى بتصل مباشرة بالجوهر " [٣].

وهذا يعنى أن هذا القالب الذى اقترحه لا يتطلب شيئًا مما يتطلبه المسرح الغربى ، لأنه كما يقول يقوم على الجوهر ، وعلي الاتصال الحى بين الفن والإنسان[٤] فى أى مكان ، وفى أى

---

(١) هذا التأثير العجيب الذى قل أن يوجد نظيره فى المسرح الأوروبى نفسه سبق أن قال به كثير من الرحالة الغربيين والمستشرقين الذين زاروا المنطقة العربية ، ومنهم على سبيل المثال : جوستاف لوبون ؛ انظر له: الحضارة العربية ، ترجمة عادل زعيتر ، ص ٣٤٥ ، القاهرة ، ١٩٦٤ . ولمزيد من التفصيل ؛ انظر كتابنا التراث القصصى فى الأدب العربى - مقاربات سوسيوسردية ، ص ٢٣٨ - ٢٤١ ، مكتبة ذات السلاسل ، الكويت ، ١٩٩٥.

(٢) قالبنا المسرحى : ص ١٣ - ١٤ .

(٣) قالبنا المسرحى : ص ١٥ .

(٤) نفسه : ص ١٥ .

مكان ، وفى أى فضاء : فى أصغر مصنع أو أصغر قرية - كما يقول - باعتباره - عندئذ تعبيراً احتفاليًا جمعيًا يقوم على اللقاء والحوار والمشاركة . ويعتمد هذا القالب على عنصرين شعبيين أساسيين : الحاكى والمقلّد : الأول يتكفل بفاعلية السرد ، والآخر بالتقليد والمحاكاة ، فإذا ما احتجنا إلى الأداء الغنائى كان المداح منشداً ومؤديًا فى آن .

وإذا غضضنا الطرف عن أن هذا القالب يستمد مشروعيته من مرحلة نقاء ثقافى - على حد تعبير سعيد الناجى - يعيد للذات القومية هويتها الثقافية (المسرحية) المفقودة ، فإنه لا يمكن اعتباره شكلاً مسرحيًا يؤطر للفرجة حسب مبادىء ومفاهيم جمالية ، من حيث هو نمط قار وثابت للإبداع المسرحي يحصره في ثلاث فعاليات تمثيلية على الأكثر . وقد أدرك الحكيم انغلاق هذا القالب وصعوبة الأخذ به فى سياق يثمن قيمة الاختلاف والتعدد ، فكان أن نبه "بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمى المعروف " [١]. وفى هذا دليل على انغلاق الحالة التجريبية التى يعانى منها المسرح العربى حتى اليوم [٢]. وهو ما يفسر لنا عدم تكرار الحكيم لهذه التجربة فى ظل هيمنة ثنائية االذات والآخر التى تترنح بين مرجعية عربية ماضوية ومرجعية غربية حديثة .

وبصرف النظر - أولاً - عن تقييم تجربة الحكيم فى كتابه نصوص إبداعية فى إطار هذا القالب الشعبى ، وبصرف النظر - ثانيًا - عن المبررات المسرحية التى قدمها الحكيم نفسه[٣] ، وبصرف النظر - ثالثًا وأخيراً - عن موقف النقاد ، سلبًا أو إيجابًا من هذا القالب[٤] ، فإن الذى يعنينا التأكيد عليه والإشارة إليه هو أن الحكيم اعتمد فى تأسيس مشروعه المسرحى - من حيث البحث عن القالب - على ظواهر تمثيلية شعبية (تشبه لعبة

---

(١) قالبنا المسرحى : ٢١ .

(٢) سعيد الناجى : التجريب فى المسرح ، ص ١١٤ .

(٣) للوقوف على هذه المبررات : انظر قالبنا المسرحى : ص ١٦ - ٢١ .

(٤) كثيرة هى الدراسات الأدبية والنقدية التى تتعلق بتقييم هذا القالب المسرحى ، نحيل القارىء إلى بعضها ، مثل كتاب التجريب فى المسرح (م.س) ص ١١٢ - ١١٥ ..ولمزيد من التفصيل انظر : إبراهيم حمادة : توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى عربى ، مجلة عالم الفكر ، ص ٥٩ - ٦٧ ، م٢ ، ع٣، أبريل ١٩٨٢، الكويت .

التمثيل المونودرامى) وقد نشأت عفويًا ، بما هى جزء من الثقافة الشعبية بالشعب ومن الشعب إلى الشعب ، تؤدى أداءً حيًا أثناء احتفالاته الجمعية أو خلال لحظات الفرجة الشعبية التى تعتمد بالإساس على التأقلم والاستجابة مع متطلبات اللحظة وطبيعة المتلقى ، إشباعًا لاحتياجاته الجمالية والفكرية " الوظيفية " بالمعنى الفولكلورى ، وتعبيراً عن موقفه من الكون والحياة والوجود أى (الرؤيا الجمعية أو الشعبية للعالم) .

وهذا يعنى أيضًا أن الحكيم يؤمن بوجود ما يسمى بالأشكال الماقبل مسرحية المتعددة فى التراث الشعبى العربى ، يمكن استنباتها على حد تعبيره ، ثم تطويرها بما هى بذرة أولية يمكن أن تنطلق منها فى تأسيس قالبنا المسرحى[1]. الأمر الذى يؤكد وعيه الفائق - الإبداعى والنقدى - بفنوننا الشعبية وأساليب الاغتراف منها (وهذا لفظه) بعد استدعائها وهضمها ثم استلهامها والإفادة منها فى مرحلتى التأسيس والتجريب من ناحية ، مع وعى مفارق غايته التجاوز والمغايرة مع الآخر الغربى من ناحية أخرى ، على اعتبار أن غاية هذا القالب أو الشكل أن يعبر عن خصوصية الذات العربية ، بعيداً عن التأثيرات الخارجية ، حيث يقول الحكيم نفسه : " هناك فقط نكون بعيدين عن كافة المؤثرات الخارجية "[2] .

والعبارة الأخيرة ، تنطوى على دعوة للأصالة التى قضى الحكيم حياته باحثًا عنها ومحققًا لها فى مشروعه المسرحى ، إيمانًا منه بأن الأصالة هى الرؤية المعاصرة للتراث أو بعث جسد قديم برأس حديث على حد قوله ، لأننا حين نتعامل مع التراث ، لا نتعامل معه باعتباره مادة خام تنتمى إلى الماضى الذى انتهت وظيفته (كما ذكرنا من قبل ، عندما ضرب مثلاً لذلك بألف ليلة وليلة ، وعدم مناسبتها بصورتها الموروثة - على عالميتها - لسياق الحاضر ومتطلبات المستقبل) وإنما نتعامل معه باعتباره مواقف حية وحركة مستمرة " فالفكر الإنسانى خليط من البنيات التراثية (المتناصة والمتراكمة) التى فرضت وجودها انطلاقًا من جدلية التأثير والتأثر ، وكل تراث لا يؤكد استمراريته فى حركة التاريخ لا يعتبر أصيلاً ...

---

(١) على الرغم من أنه ليس من شأننا مناقشة هذا المشروع / القالب - فهذا شأن المعنيين بالمسرح - فإننا نود التنبيه على أن الحكيم بطبعه يقف هنا موقفًا وسطيًا تعادليًا ؛ فهو لا يقول بغياب الظاهرة المسرحية فى تاريخنا الثقافى ، كما لا يقول بوجودها بكل مكوناتها واشتراطاتها ومعاييرها الغربية أو العالمية .

(٢) قالبنا المسرحى : ص ١٣ .

لأن الارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل ، في علاقة جدلية حتمية ، تجعل الماضي متعكسًا على الحاضر ومؤثراً في المستقبل ، وتجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ"(١).

إن لجوء الدراميين العرب إلى التراث الشعبي له ما يبرره فنيًا ، ذلك " أن هذه العملية إنما تؤكد سعيهم الحثيث نحو تأصيل صيغة المسرح العربي ، هذا التأصيل الذي يعطيهم صفة الحداثة ، إذ لا حداثة إلا في الارتباط بالتراث ، كما يرى حسين مروة " (٢).

وفي ضوء ما سبق يمكن القول إن توفيق الحكيم - هذا المبدع الداهية في تاريخ المسرح العربي - قد جعل من إدماج المسرح في الثقافة العربية مهمة رئيسية ، تأسيسًا وتأصيلاً ، تجديداً وتجريبًا . وهذا هو جوهر مشروعه المسرحي القائم على تحقيق نوع من التوازن بين الضرورة التأسيسية وبين ضرورة التجاوز من خلال التناص مع المنبع الشعبي في خمسة تجليات تشكلت عبر خمس مراحل ، كل مرحلة منها تعد ركيزة أساسية أو معلمًا بارزاً في مشروعه المسرحي ، وكلها تعمل متعاقبة أو متزامنة من أجل غرس الخطاب المسرحي ، وترسيخ ممارسته في بنية الثقافة العربية ، حيث تكمن ريادته . وإذا كان التجريب في المسرح العربي (وهو تجريب تأسيسي في جوهره) (٣) ، قد ارتبط بفترة الستينيات ، فإن توفيق الحكيم " يكاد يكون منفرداً في اتجاهه وفي أسبقيته التي بلورها في كتابة النصوص المسرحية قبل التنظير

نان : توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي ، مجلة " عالم الفكر ، ص ٧٩ ، م ١٧ ، ع٤ ، يناير ١٩٨٧ ، ومصادر النقل هناك .

(٢) نفسه : ص ٨٧ .

(٣) هذا النوع من التجريب غايته خلق تقاليد مسرحية وترسيخها في الثقافة العربية ، في سياق يعاني من غياب الظاهرة المسرحية بمفهومها الحديث المتعاقد عليه ، على النقيض من التجريب في المسرح الغربي باعتباره " انزياحًا من المعيار المؤسس داخل تراكم مسرحي سابق ، وتجاوزاً لضوابط جمالية باتت متقادمة وكلاسيكية ، لا تنسجم مع مدارات الحداثة وعطاءاتها " . انظر : التجريب في المسرح (م.س) ص ٩٥ .

(٤) نفسه : ص ٩١ .

وما قاده إلى ذلك إلا انفتاحه المبكر على النصوص الشعبية وتعالقه معها منذ أن بدأ الكتابة المسرحية فى العشرينيات من هذا القرن انفتاحًا يؤكد قدرته وبراعته فى توظيف معطيات التراث الشعبى بطريقة درامية ، فنية إيحائية رمزية ، لا بهدف التوقف إلى الماضى، أو لممارسة حنينه الرومانسى نحو ذلك الإرث التليد ، ولكن ليفرز معاناته ، ويسقطها على معطيات التراث ، وبهذا يمتد خط التاريخ وخيطه ليصل إلى الحاضر عبر الماضى(١). على نهج ما فعل الحكيم ، وعلي النحو الذى يمكن معه تلخيص تجلياته وانفتاحه على التراث الشعبى فى خمس مراحل - كما أشرنا - هى :

مرحلة التأسيس الموضوعاتى :

فى هذه المرحلة استلهم الحكيم النصوص الشعبية على مستوى المحتوى الموضعاتى باعتباره أفكاراً ورؤى وقضايا جمعية تشكل العمود الفقرى فى الأدب والفن فى رأيه (٢). ومن ثم يعمد إلى التناص معها ، تماهيًا أو تعارضًا أو تحولاً فى كثير من نصوصه المسرحية ، على نحو ما نرى فى أعماله الكثيرة المتعالقة مع النصوص الشعبية " ليقول فيها كلمته عن وضع الإنسان فى كونه وفى مجتمعه " (٣). وقد اخترنا بعضها للتطبيق مثل مسرحية مجلس العدل، ومسرحية نهر الجنون ، ومسرحية السلطان الحائر ، ومسرحية يا طالع الشجرة ، باعتبارها تمثل أنماطًا مختلفة من التناص الموضوعاتى .

مرحلة التأسيس الفنى :

فى هذه المرحلة استلهم الحكيم الفن الشعبى فى تأصيل / تأسيس مذهب أو اتجاه فنى عربى الجذور ، يمكن أن يكون قادراً أو بالأحرى مسايراً لأحدث المذاهب الفنية أو الاتجاهات

---

(١) مصطفى ومضان (م.س) ، ص ٨٧ .

(٢) يرى الحكيم أن الموضوع هو صلب العمل المسرحى ويعرفه بأنه كل ما يستطيع أن يثير اهتمام الناس وقضاياهم ، ويعبر عنهم ، ويدفعهم إلى التفكير لا التخدير ، وأن الموضوع الجيد فى المسرحية ليس ضرورة من ضروراتها فحسب ، بل هو الذى يرقى بالنص ويعمل على خلوده ؛ ذلك أن الاختيار الجيد هو - للمؤلف المسرحى - اكتساب لنصف الموقعة (الإبداعية) على حد قوله .

انظر للحكيم : التعادلية ص٩٦ ، وفن الأدب : ص ١٣٥ .

(٣) توفيق الحكيم : التعادلية مع الإسلام ، ص ١٠٤ .

المسرحية الغربية ؛ وبديلاً عنه ومغايراً له في الوقت نفسه ، على نحو ما فعل في مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) التي دشن بها تيار " اللامعقول " في المسرح العربي ، فكتب بعدها مسرحية الطعام لكل فم (١٩٦٣) ومسرحية مصير صرصار (١٩٦٤) ومسرحية " الصرصار ملكًا " (١٩٦٥) وغيرها [١]، نقف عنده تفصيلاً في حديثنا عن آفاق التناص في مسرحية يا طالع الشجرة ، مؤسسًا وممهداً من خلال هذه النصوص الطريق إلى مسرح العبث المصرى والعربى ، ومحدداً أيضًا فيها مفهومه الخاص لهذا التيار ، ومدى استقلاليته عن تيار مسرح العبث الغربى ؛ مؤكداً في ذلك كله اعتماده على الأدب الشعبى المصرى العربى بعد أن تعمق في دراسته وفهمه - بوعى معرفى وفنى ونقدى في آن ، من غير استعلاء نخبوى عليه :

" فنحن قد اعتدنا عند النظر في أدبنا الشعبى أن نتجه تواً نحو اللغة وإلى اللفظ ، وهذا يصرفنا أحيانًا عن تأمل الأسلوب الداخلى للتعبير الفنى ذاته ... ولماذا هو واقعى أو غير واقعى ؟ وما سر اللامعقولية واللامنطقية فيه ؟ وما هدف الفنان الشعبى من هذا اللون من هذا التعبير ؟ وكيف استطاع أن يرتاد بهذه الطريقة مناطق عجيبة "[٢] .

مرحلة التأسيس الأدبى :

وهى المرحلة التى استلهم فيها الحكيم التراث الشعبى فى تأسيس / تأصيل قالب أدبى أو شكل مسرحى عربى الجذور أيضًا ، يضارع به القوالب المسرحية العالمية ، ويمكن غرسه بين الأنواع الأدبية فى الأدب العربى الحديث ، فلا نشعر عندئذ بالتغريب " لأن منبع المسرحية هو أدب اليونان ، فإذا دخلت الأدب العربى اليوم فعلى أنها شىء مستحدث "[٣] على النقيض من الرواية والقصة القصيرة اللتين تمتلكان جذوراً عريقة ممتدة فى التراث العربى ، فلم نشعر بتغريبها [٤]. وبذلك يمكن لهذا القالب الشعبى الذى يقترحه الحكيم أن يعبر عن الهوية

---

(١) أعاد الحكيم نشر المسرحيتين : مصير صرصار ، والصرصار ملكًا ، فى كتاب واحد بعنوان مصير عام ١٩٦٦.

(٢) مسرحية يا طالع الشجرة : ص ١٢ .

(٣) توفيق الحكيم : أدب الحياة ، ص ٨٤ ومابعدها .

(٤) انظر كتابنا التراث القصصى فى الأدب العربى ، المقدمة (م.س) .

الثقافية والخصوصية القومية لفن المسرح العربي تنظيراً وتطبيقًا ، إبداعًا وتطويراً . يمكن من خلاله أن يتحقق على المستوى المحلى " الأمل الذى تمناه الجميع فى كل مكان ، وهو شعبية الثقافة العليا " على حد قوله[١]. ويطمح الحكيم إلى عالمية هذا القلب ، فيقول " ربما كان لنا أيضًا أن نزعم أن هذا الشكل أو القالب لا يحل مشكلة المسرح للشعب فى بلادنا وحدها ، بل كذلك لكل شعب آخر فى العالم " [٢]. كما يحل مشكلة أخرى على غاية الأهمية فى دول العالم الثالث خاصة وهى مشكلة الافتقار إلى المسارح (البنية المكانية لمشاهدة العرض المسرحى) ، يقول الحكيم :

" لذلك رأيت – حلاً لهذه المشكلة – أن تكون هذه المسرحية (الصفقة) صالحة للتمثيل والإخراج فى أى مكان ؛ فهى ليست فى حاجة إلى مناظر ولا ملابس ولا خشبة مسرح . يكفى مجرد العرض فى ساحة صغيرة ، فى أية قرية أو مدينة ، وربما كان فى هذا أيضًا عود إلى النبع الصافى القديم (الفن الشعبى) الذى خرج منه المسرح وازدهر منذ أكثر من ألفى سنة " [٣].

إن هذا القالب المسرحى الذى استلهمه الحكيم من الفن الشعبى يحقق له ثلاث غايات هى غرس النوع المسرحى فى الأنواع أو الأجناس الأدبية العربية الحديثة ، والارتقاء بالفكر المسرحى وقضاياه إلى مستوى الشعب ؛ على اختلاف طبقاته وفئاته الاجتماعية والثقافية (وهو ما يسميه بشعبية الثقافة العليا ، فلا يكون – المسرح أو الفكر المسرحى – وقفًا على النخبة ، وإنما يتجاوزها إلى جماهير الشعب بثاقفة هى الأقرب إلى ثقافة الحياة وقضايا المجموع) . وأخيراً يحل مشكلة العجز عن إنشاء المسارح ودور العرض فى الدول الفقيرة .

مرحلة التأسيس اللغوى (الحوار) :

من المعروف أن توفيق الحكيم أول من استخدم اللغة العامية فى نص مسرحى مطبوع ، باعتبارها لغة الشعب على حد تعبيره [٤]، مستلهمًا بذلك لغة النصوص الشعبية ، اتساقًا

---

(١) قالبنا المسرحى : ص ١٦ .

(٢) انظر للحكيم : الطعام لكل فم ، ص ١٨٥ ، ومسرحية السلطان الحائر ، ص ١٧٥ .

(٣) توفيق الحكيم : مسرحية الصفقة ، ص ١٨٥ ، مكتبة نصر (١٩٥٦) .

(٤) نفسه : ص ٩١ .

مع اتجاهه " الواقعى " ، ورؤيته لرسالة المسرح (حيث الأدب للشعب) ، لكنه ما لبث أن أدرك أن الحوار باللهجة الشعبية محددة الانتشار خارج الثقافة المحلية " أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ولا فى كل قطر " [١]، على حد قوله .

وفى ضوء ممارسته لكتابة الحوار بالفصحى يصطدم بصلاحيتها للقراءة فقط لا للتمثيل " فهى عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص " [٢]. يعنى الترجمة إلى اللغة الشعبية أو الدارجة ، لغة الحياة اليومية . عندئذ آمن الحكيم أن اللغة المنطوقة أو الشعبية ليست لغة لقيطة بل هى لغة شرعية تنتمى إلى اللغة الفصحى (المكتوبة)، وأنه يمكن استنبات **لغة ثالثة** :

> " لا تجافى قواعد الفصحى وهى فى نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ، ولا ينافى طبائعهم ولا جو حياتهم ، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم ، ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها ، تلك هى لغة هذه المسرحية (الصفقة) . قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ، ولكنه إذا أعاد قراءتها ، طبقًا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان . بل أن القارىء يستطيع أن يقرأها قراءتين : قراءة بحسب نطقه الريفى . فيقلب " القاف " إلى " جيم " أو إلى " همزة " تبعًا للهجة إقليمه فيجد الكلام طبيعيًا مما يمكن أن يصدر عن ريفه ، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربى الصحيح "[٣] .

وهذا يعنى أن الحكيم ظل على إيمانه بأن اللغة الشعبية هى اللغة المسرحية المنطوقة ، أو لغة التمثيل الطبيعى أو الواقعى ، فحافظ عليها ، وظل متناصًا معها ومتعالقًا بها فى حواره المسرحى. غير أن هذا التناص أو التعالق ليس على نحو سلبى بل على نحو إيجابى خلاق تجلى فى تطوير اللغة الشعبية والتصعيد بها نحو اللغة الأم . شأنه فى ذلك شأن مفهوم التناص الإيجابى الذى رأيناه من قبل فى نصوصه ، تناصًا فكريًا واتجاهًا فنيًا وشكلاً أدبيًا .

---

(١) الصفقة : ص ١٥٦ .

(٢) نفسه : ١٥٦ .

(٣) نفسه : ص ١٥٧ .

وتتجلى وظيفة التناص فى لغة الحكيم الحوارية فى دمج اللغة الشعبية فى لغة النخبة التى ينتمى إليها الحكيم نفسه لتحقيق غايتين أو نتيجتين :

" أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا تقترب من اللغة المسرحية الموحدة فى الآداب الأوربية . وثانيتهما - وهى الأهم - التقريب بين طبقات الشعب الواحدة وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان ، دون المساس بضرورات الفن ... " (١).

وهى لغة من شأنها أن تسمح بعرض الواقع بكل ما له من نكهة شعبية وفنية فى آن ، لذلك يشترط الحكيم فى الكتابة باللغة العامية أن تكون مقيدة بسياقها التعبيرى (الفنى وليس السوسيولوجى فحسب) حيث تكون عندئذ ضربًا من الإتقان اللغوى أو الكمال والقدرة والتمكن ، كما يقول :

" عندما يلجأ الأديب الفنان إلى استخدام لغة عامية فهو ينبغى له ألا يلجأ إليها لعجز أو لهروب ، بل لتفوق واقتدار ورغبة فنية فى إحكام التعبير . هكذا فعل روبرت لويس استفينستون وهو من أبلغ الشعراء الإنكليز كتابة بالفصحى ، عندما جعل البحارة يتحاورون بلغتهم العامية المستبهمة ، وهكذا فعل شارلز ديكنز ، وهكذا فعل ... إلخ "(٢) .

وبهذا المنطق ، وبهذه الوظيفة كان الحكيم أول من استخدم اللغة العامية (الشفافية المنطوقة) فى نصوصه المسرحية والروائية والقصصية (ومنها على سبيل المثال : قصة العوالم) ؛ تحقيقًا لغايات سوسيوفنية فى أدب الخاصة أو الصفوة لأول مرة فى أدبنا الحديث ، مثلما كانت أداته للتجريب فى مسرحية الصفقة ، على نحو ما أشرنا من قبل .

ولا يعنى ذلك أن الحكيم من دعاة العامية فى الأدب ، وإنما نزعته التجريبية فى البحث عن لغة مشتركة لجمهور المسرح على اختلاف طبقاته وتباين مستوياته الثقافية والعمرية هى التى جعلته يلجأ إليها بعد تصعيدها إلى مستوى الفصحى ، دون أن يخل ذلك بواقعية الحوار والصدق الفنى كما قال ذلك مراراً . وتكمن محاولته التجريبية فى البحث عن لغة مشتركة ، فى :

---

(١) الصفقة : ص ١٥٧ .

(٢) توفيق الحكيم : أدب الحياة ، ص ٤١ .

" الاقتراب على قدر الإمكان من اللغة العامية التى تتطلبها حياة بعض الشخصيات العادية ، إنها تجربة النزول باللغة العربية إلى أدنى مستوى لتلاصق العامية دون أن تكون هى العامية ، والارتفاع بالعامية دون أن تكون هى الفصحى . إنها اللغة الثالثة التى يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله ، إن لم يكن اليوم ففى الغد "(١) .

وعلى هذا النحو يكون التناص اللغوى – على مستوى الحوار – عند الحكيم – ضربًا آخر من التناص الإيجابى ، ينطلق فى أساسه من اللهجة الشعبية أو الشفاهية ليرتقى بها إلى لغة الصفوة الكتابية .

مرحلة تأسيس المسرح للشعب أو شعبية المسرح :

ويعنى بهـا الحكيم هذا المسـرح الذى " يكتب عن الشـعب ، ويمتع الشـعب ، وينفع الشـعب"(٢). إنه مسرح للجميع ، كما يقول الحكيم الذى رأى أن خطابنا المسرحى –على المستوى السوسيوثقافى – حتى الخمسينيات كان وما زال خطابًا نخبويًا موجهًا للصفوة، متجاهلاً سائر فئات المجتمع وطبقاته ، على نحو يتناقض ونشأة المسرح وطبيعته الشعبية الأصل ووظيفته الجمعية منذ كان يقوم على النبع الصافى القديم يعنى الإبداعى الجمعى أو الشعبى ، حين كانت ثقافة النخبة العالمة يومئذ علي وفاق مع ثقافة العامة أو الشعب ، إبان فترات العافية السياسية والفكرية والإبداعية والثقافية للشعوب .

ومن ثم فقد آن الأوان فى نظره مع منتصف الخمسينيات إلى العودة لجماهير هذا النبع ، ووسيلته إلى ذلك التناص مع هذا النبع الشعبى أو الفولكلور ، وهذه هى أول مرة يستخدم فيها الحكيم هذا المصطلح (فولكلور) سنة ١٩٥٦ . وغايته عندئذ إيجاد مسرح للشعب ، كل الشعب . الأمر الذى ظل يشاغب أفقه الإبداعى فترة طويلة ، حتى تجلت هذه المغامرة النصية ، أوضح ما تكون فى مسرحية الصفقة – بوعى معرفى وفنى ونقدى . يقول الحكيم :

---

(١) توفيق الحكيم : مسرحية الطعام لكل فم ، ص ١٨٥ ، مكتبة مصر (١٩٦٣).

(٢) توفيق الحكيم : أدب الحياة ، ص ١٩ .

" ... ذلك أن جمهور المسرح بدأ منذ وقت ليس بالقريب يفقد وحدته التى كانت متماسكة على نحو ما فى عهد النبع القديم (الشعبى) فالمسرحية اليوم قد تخاطب فئة من الجمهور ، ولا تخاطب الفئة الأخرى ؛ لذلك كان من أهم المحاور التى تغرى بالإقدام : العمل على إيجاد نوع من المسرحية ، يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثقافية ، فلا يجد فيها الأمى تعاليًا ! فرذا استطاع هذا النوع أيضًا أن يجمع بين المسرحية المكتملة لعناصرها ... وبين الفن الشعبى (الفولكلور) على نحو يسوغه جو المسرحية وطبيعة بيئتها ، ويبدو كأنه جزء داخل فى بناء المسرحية ذاتها - إذا نجحت هذه المحاولة ، فإننا نكون قد عرفنا الطريق إلى الحل المنشود " (١).

وعندئذ يكون المسرح للجميع . وبذلك يسترد المسرح طبيعته الشعبية ويعود إليها عودة الفرع إلى الأصل والنهر إلى النبع كما يقول .

فضلاً عن ذلك كله ، فإن الكفاءة القرائية العالية فى مجال الأدب الشعبى المصرى والعربى للحكيم لم تساهم فحسب فى تحقيق مشروعه المسرحى التأسيسى والتجريبى ، بل ساهمت أيضًا فى تكوين مرجعية فولكلورية عميقة وفاحصة ، فى ضوء حضور متواصل للنص الشعبى فى الذاكرة النصية للحكيم وفى نتاجه المسرحى ، على نحو لم يتحقق مثلها لكاتب مسرحى من قبل . هذه المرجعية المتفردة جعلته - باعتباره مبدعًا ومفكرًا - يمتلك رؤية ريادية تنويرية أفضت به إلى ما يأتى :

(١) أن يفطن منذ العشرينيات إلى خطأ الرؤية الثقافية المهيمنة آنذاك (رؤية النخبة أو الثقافة العالمة) فى نظرتها الدونية إلى الأدب الشعبى ، وتجاهل إمكاناته الجمالية والفكرية فضلاً عن وظائفه الجمعية الحيوية . الأمر الذى رفضه الحكيم رفضًا باتًا فى ريادة تاريخية ومعرفية ونقدية ، على نحو ما أشرنا إليه تفصيلاً من قبل ؛ إذ يقول :

" فنحن قد اعتدنا عند النظر فى أدبنا الشعبى أن نتجه توًا نحو اللغة وإلى اللفظ ، وهذا يصرفنا أحيانًا عن تأمل الأسلوب الداخلى للتعبير الفنى ذاته ... ولماذا هو واقعى أو غير واقعى ؟ وما سر اللامعقولية واللامنطقية فيه ؟ وما

---

(١) الصفقة : ص ١٥٨ - ١٥٩ .

هدف الفنان الشعبى من هذا اللون من هذا التعبير ؟ وكيف استطاع أن يرتاد بهذه الطريقة مناطق عجيبة .. "(١).

وهذا يعنى - من ناحية أخرى - أن نصوص الأدب الشعبى لم تنته " صلاحيتها " التاريخية والإبداعية ، الجمالية والفكرية ، بعد ، على عراقتها فى المكان وامتدادها فى الزمان .

(٢) أفضت به أيضًا إلى تطوير وظيفة الأدب ؛ فرفض النظر إليه باعتباره " أدب السلطة" و " الأرستقراطية الثقافية " التى تدور فى فلكها يوم كان الحاكم فرداً ... " أما وقد أصبح الحاكم هو الشعب نفسه ، فكل هذا يجب أن يتغير ، ويصبح الأدب للشعب " باعتباره " هو الأدب الذى يكتب عن الشعب ويفهمه الشعب ، ويتمتع به ، وينتفع به " على حد قوله (٢).

(٣) أفضت به أيضًا هذه القراءة الفولكلورية إلى امتلاك روية نقدية عميقة وقادرة على اكتشاف ما تنطوى عليه فنوننا الشعبية من قيم جمالية ، ومن اتجاهات أو مذاهب فنية ، ومن رؤى فكرية عميقة (جمعية) فيقول :

" عندما نتأملها نجدها مشحونة بطاقات صالحة للاستلهام والاستغلال الفنى"(٣).

ومن ثم فقد آن الأوان لأن " ننفض عنها الغبار " وخاصة " أننا لم تلق لها بال حتى الآن " ولم نتعدها بالرعاية والدرس والتحليل ، تمهيداً لاكتشاف أو إعادة اكتشاف ما تنطوى عليه من قيم ومن رؤى ومن اتجاهات ومذاهب لا ينقصها كما يقول إلا الكشف عنها والتنظير النقدى لها ، إذا شئنا استلهامها على نحو صحيح يثريها ويثرى إبداعنا المعاصر ، بدلاً من تجاهلها والاستعلاء عليها ؛ بما هى " كنز دفين " حان وقت اكتشافه وفض مغاليقه وفك طلاسمه على حد أقواله جميعًا .

(٤) أفضت به أيضًا إلى أن استلهام التراث الشعبى فى مرحلتى التأسيس والتجريب ينبغى ألا يتوقف عند الاستلهام الاستاتيكى الجامد أو المحاكاة المتماهية - تركيبًا ودلالة -

---

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٢ .

(٢) أدب الحياة : ص ١٩ .

(٣)يا طالع الشجرة : ص ١٧ .

على نحو ما فعل المسرحيون العرب من قبله ، بل حفزته إلى حتمية المغايرة وضرورة المجاوزة حتى يكون الاستلهام ديناميكيًا ، فاعلاً ومفعولاً فى تناصه مع الفن الشعبى . ولعل هذا معنى قوله فى بواكير حياته الإبداعية :

" غير أنى اعتقد شخصيًا وأحب أن أرى وأستخرج - كما حدث عندى فى مسرحية شهرزاد (١٩٣٤) - من فننا الشعبى أساسًا فكريًا " [١].

غير أن هذا الأساس الفكرى مرهون بدوره بشرط المعاصرة ، فاستلهام التراث الشعبى عنده ليس مطلوبًا لذاته كما يقول وإنما لمعالجة " شئون الشعب بالطريقة التى نريدها اليوم "[٢] وهذا هو معنى الاستلهام الإيجابى عنده ، إذ يقول :

" ... لم يعد الأدب الجديد مجرد تسجيل للقديم ، بل هو إعطاء روح جديدة للزمن الغابر ، وبعث جسد قديم برأس حديث " [٣].

(٥) جعلته أيضًا يفطن - فى ضوء شرط المعاصرة - إلى أن التجديد ينبغى أن يكون مرهونًا برؤية مستقبلية ، متجاوزة للنص الشعبى الموروث ، فالتجديد الذى يتحدث عنه الحكيم - طيلة حياته - لا يعنى الانفصال أو الانفصام عن الجذور ، كما لا يعنى الانقطاع أو القطيعة مع المستقبل بل ينبغى المزج " التعادلى " بينهما :

" ... إنه تجديد الأوراق والزهور فى شجرة غائرة الجذور ... اغمس ريشتك فى صندوق الألوان ، وامزج ما تريد بما تريد ، على أن تخرج لنا بشىء ، لكن ثق أن هذا الشىء لن يخرج سليمًا إلا إذا كنت على دراية بماضيه ، ولك أنف يشم المستقبل "[٤] .

بحيث يصبح من واجب الكاتب أن " يفتح عينًا على الماضى الغابر ، وأن يفتح العين الأخرى على المستقبل " [٥]. وبهذا يتحقق مفهوم التناص لديه على نحو إيجابى متجاوز لا على نحو استاتيكى متجاور .

---

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٤ .

(٢) أدب الحياة : ص ١٩ .

(٣) أدب الحياة : ص ٢٧ .

(٤) مسرحية الطعام لكل فم : ص ١٨٦ .

(٥) نفسه : ص ١٨٦ .

(٦) جعلته هذه المرجعية الفولكلورية يفطن أيضًا إلى ضرورة الانفتاح على الآداب الشعبية الأخرى والأساطير العالمية ، وأن يتعالق معها ويستلهمها - برؤية عربية شرقية مؤمنة - فى كثير من آثاره المسرحية ؛ مثل مسرحية براكسا أو مشكلة الحكم (١٩٣٩) ومسرحية بجماليون (١٩٤٢) ومسرحية الملك أوديب (١٩٤٩) ... إلخ . كما جعلته يفطن أيضًا إلى استلهام القصص الشعبى الدينى اليهودى والمسيحى والرسلامى ، ومروياته التفصيلية المتعددة فى كتب التفسير - بما فى ذلك الإسرائيليات وأساطير الشعوب وقصص الأنبياء والأولياء وغيرها ، على نحو ما فعل فى مسرحية أهل الكهف (١٩٣٣) ، ومسرحية نشيد الإنشاد (١٩٤٠) ، ومسرحية سليمان الحكيم (١٩٤٣) ... إلخ .

(٧) أفضت به هذه المرجعية أيضًا إلى أن الانفتاح على الفنون العالمية وتجلياتها الإبداعية ينبغى ألا يتم بمعزل عن الثقافة المنتجة لها ، والروح الفلسفية والمنابع أو الجذور الفكرية الكامنة وراءها ، وضرورة فهمها والتفاعل معها ، باعتبارها ثقافة الآخر المهيمنة ، شريطة حضور " الأنا " القومية والوعى بها - تمايزًا واختلافًا - فهذا هو شرط التفاعل الإيجابى مع النص الحضارى والثقافى للآخر ، مثلما هو شرط المنجز الإبداعى التأسيسى والمغاير ، يقول داعيًا إلى هذا الانفتاح على الآخر المعاصر فيما يمكن تسميته بـ " التناص الثقافى " أو "المثاقفة" بين الأنا والآخر وبين الماضى والحاضر ، فنكون عندئذ (نحن) لا (الآخر) :

> " فالثقافة الشرقية إذًا لا يمكن أن تكون اليوم بمعزل عن ثقافة أوروبا ، ولا أن تغمض عينيها عن هذه الثروة الهائلة ، فلنمد أيدينا إذا غير مقيدين بسلاسل التقاليد أو العادات أو العقائد ؛ فنأخذ كل شىء ، ونهضم كل شىء ، ثم نعرج على روحنا القديم ... فنستخلص الأفكار الثابتة المدفونة (فى تراثنا) ... فإذا تم لنا ذلك ، فإننا نستطيع أن نطبع كل تلك الثروة وكل تلك المادة بطبيعتنا الخاصة " [(١)].

على نحو ما فعلت كل الحضارات والثقافات فى العالم ، قديمة وحديثة بما فى ذلك الحضارة العربية الإسلامية إبان مدها الحضارى فى عصورها الزاهية :

---

(١) تحت شمس الفكر : ص ٨٩ . وانظر أيضًا فن الأدب : ص ١١٧ .

" فما هى إلا جماع أفكار وثقافات وحضارات أمم مختلفة ، صبها الإسلام فى قالبه ، وجعل منها لونًا خاصًا " (١).

وقد تردد هذا الرأى مراراً من قبل فى معظم مؤلفات الحكيم ، وخاصة فن الأدب (١٩٥٢) فى مقال بعنوان " تراث الحضارات " فالمعرفة " ملك مشاع ، ومتاع يتداوله الجميع " ، ومن ثم ضرورة الانفتاح المعرفى والحضارى (المشروط على الآخر من دون تمييز ، وشعاره " نأخذ ما فى رؤوسهم وندفع ما فى نفوسهم " أو كما يقول أيضًا :

" لن تقوم للشرق نهضة حقيقية إلا إذا أحاط بكل معارف الأرض إحاطة شاملة ، ثم صهرها فى قلبه ، وأخرجها مرة أخرى للناس معدنًا نفيسًا يشع أضواء جديدة "(٢).

وكذلك ينبغى أن يكون الانفتاح الثقافى على ثقافات الشعوب دون تفرقة :

" كل الثقافات الموجودة يجب أن نلم بها إلمامًا ، وأن نتخير محاسنها ، فنحن لسنا مثل الغربيين مقيدين بواحدة منها (يعنى الثقافة اللاتينية) دون الأخرى . كلها لنا نغترف منها ونضيف إليها من ذات أنفسنا ، ونضفى عليها من مشاعرنا ، نطبعها بطابع مزاجنا وإحساسنا ... فالثقافة ليست بضاعة مادية لأمة من الأمم ، وإنما ثقافة كل أمة ملك للبشرية كلها "(٣) .

(٨) أفضت به أيضًا إلى الانفتاح إلى المسرح العالمى منذ عصر الإغريق حتى العصر الحديث ، وبالتحديد إلى الوقوف على جذوره وأشكاله واستلهاماته الشعبية ، ثم محاكاته فى إنجازاته الإبداعية ومسايرته فنيًا فى إبداعنا المسرحى ، ولكن على نحو مفارق لمن قبله من كتاب المسرح العرب ، وغايته عندئذ تجاوز مرحلة التقليد والمحاكاة والترجمة والاقتباس والتعريب التى كانت سائدة قبل الحكيم ، إلى مرحلة التأليف والإبداع الخالص لأول مرة ، ولهذا لا غرو أن تعد مسرحية " أهل الكهف " بمثابة شهادة ميلاد للمسرح العربى فى أدبنا الحديث . والحكيم لاينكر ذلك بل يعترف بأنه لم يشرع فى التأليف الخالص إلا بعد سفره إلى

---

(١) المرجع السابق : ص ٨٩ .

(٢) فن الأدب : ص ١١٥ .

(٣) نفسه : ص ١١٥ .

باريس حيث تحقق له ذلك " الارتشاف من منابع الثقافة الحقيقية والتكوين الحقيقى لبنيتى الفكرية " والمسرح العالمى[١] .

(٩) أفضت به أيضًا إلى أن محاكاته للمسرح العالمى ، سواء فى نصوصه الكلاسيكية أو فى نصوصه التجريبية والطليعية لا تعنى التماهى فيه ، ولا تقتضى الانغلاق دونه ، وإنما تقتضى – ضمن رؤيته التعادلية – الانفتاح عليه وعلى تجاربه الفنية [٢]. وذلك بالقدر الذى يمكن التعلم منها ولكن من غير السقوط فى دائرة الإتباع ، أو التبعية الإبداعية ، ومن دون التضحية بالخصوصية الثقافية أو الفكرية على حد تعبيره [٣]. وأيضًا بالقدر الذى يجعلنا لا نفقد شرط المعاصرة الإبداعية ، ولا شرط الانفتاح الحضارى والتفاعل الثقافى مع الآخر الغربى شريطة وعى الأنا القومية بحدودها الإبداعية والحضارية ، حتى تتهيأ لها تربة ثقافية صالحة يمكن أن تنغرس فيها جذور الظاهرة المسرحية ، ولذلك نراه يقول إن اقتراحه بشأن " القالب المسرحى " الذى اهتدى إليه لا يعنى – حتى الآن – الاكتفاء به ، أو الانكفاء عليه ، دون التواصل أو التفاعل مع القالب المسرحى العالمى ، ومن ثم لا غرو أن يقول فى نهاية حديثه عن قالبه المسرحى المقترح :

" على أنى بعد ذلك أريد أن أنبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمى المعروف ، وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات . بل على النقيض ، فإنى إلى جانب ذلك أنادى أيضًا بالاحتفاظ فى نفس الوقت بالخط الذى سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحى العالمى حتى لا ننفصل عن الركب الحضارى العام فى جميع خطواته وتطوراته ..."[٤].

(١٠) أفضت به أيضًا إلى أن مجاراة المسرح العالمى ومحاكاته – على المستوى الفكرى – تكمن فى الوعى بمعارضته على أساس ثقافى أو " الاستقلال الفكرى عنه " على حد قوله ؛ بما

---

(١) سجن العمر : ١٧٠ .

(٢) لمزيد من التفصيل : انظر للحكيم : قالبنا المسرحى : ص ١٣ ، ص ٢١ . وانظر له أيضًا بين الفكر والفن : ص ١١٠ ، مكتبة الآداب ، ١٩٧٦ .

(٣) انظر ، فن الأدب : ص ٣١٥ – ٣١٩ .

(٤) قالبنا المسرحى : ص ٢١ .

يتضمن ذلك من رؤى فكرية محلية ، وبما يعالج من قضايا تنويرية أو إصلاحية ، وبما يؤدى من وظائف حيوية ، جمالية وفكرية فى حياتنا ، على شرط أن تكون نابعة من " ثقافتنا الشرقية " أو المصرية العربية الإسلامية ، ومؤطرة بإطارها الفكرى والثقافى والحضارى ، من غير شعور لدينا بالدونية الحضارية أو الفكرية أو الإبداعية إزاء المركزية الغربية[١] ، وعرفنا - فى الوقت نفسه - كيف نستلهمها استلهامًا إيجابيًا ، على نحو ما سبقنا إليه كبار كتاب المسرح العالمى ، قديمًا وحديثًا ، من دون أن تفقد نصوصهم " روحها القومية " وهذا هو حلم الحكيم فى تأسيس مسرح " عربى الطعم والرائحة " تأكيداً لأصالته وتأصيله :

> " كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التى تنم علينا " [٢].

(١١) أفضت به أيضًا تلك المرجعية الفولكلورية والثقافية إلى ضرورة الانفتاح على الثقافة الرسمية التراثية ، وتجلياتها الإبداعية ، عند أساطينها من رواد السرد القصصى فى التراث العربى كابن المقفع والجاحظ والأصفهانى والهمذانى والحريرى وأبى العلاء المعرى وغيرهم كثير ممن تنطوى نصوصهم على عناصر سردية هائلة ، وصالحة للاستلهام المعاصر - جماليًا وفكريًا - فيقول :

> " ... فإذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبى منبعًا آخر من تراثنا الأدبى فى روايات الأغانى للأصفهانى ، وفيما ورد عن الجاحظ والحريرى وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار . وقد سبق أن نبهت إلى قيمة ذلك كله منذ نحو ثلث قرن : فإننا يمكن أن نخرج برأى فى أمر الشكل أو القالب الذى نحاول الكشف عنه "[٣] .

وهو ما يعنى أخيراً أن الحكيم - على الرغم من رؤيته المتجهمة والمبكرة للأدب الرسمى واتهامه له بالعجز والقصور فى الإبداع القصصى - لم يعد فى قطيعة كاملة مع هذا الأدب ،

---

(١) انظر مقالاً للحكيم بعنوان : عقدنا النفسية فى كتاب أدب الحياة ، ص ٨٠ وما بعدها .

(٢) قالبنا المسرحى : ص ١٢ .

(٣) قالبنا المسرحى : ص ١٤ .

بل عرف فيه - بوعيه المعرفي والنقدى - مواضع القوة والاستلهام ، ومن ثم عمد إلى التخفيف من غلواء هذه النظرة التى أفضت - بدورها - إلى دعوته بضرورة التكامل بين الأدبين الشعبى والرسمى ، وحتمية التصالح بينهما على نحو ما ذكرنا من قبل ؛ باعتبارهما - الآن - وجهين لعملة واحدة هى أدبنا القومى على حد قوله .

وعندئذ تتجلى خصوصيتنا الثقافية وتتكامل ذاتنا القومية وتتحقق هويتنا الإبداعية ، ويصبح بمقدورنا أن نتعامل مع الآخر ، الثقافى والإبداعى والحضارى ، من دون شعور بالدونية أو خوف من الانفتاح عليها ، وعلى تراثه وميراثه (العالمى) ومن دون أن نتماهى فيه تماهى المغلوب بالغالب ، واثقين فى الوقت نفسه بذواتنا وبإبداعاتنا ، وبما تمتلكه الأنا الإبداعية العربى (الذاتية والجمعية ، الفردية والقومية) من تراث وميراث عريقين .

(١٢) أفضت به أيضاً إلى تحديد كيفية الانفتاح على الآخر - المعاصر وشروط مثاقفته ؛ فيقول :

> " ووسائلنا فى هذا كله هضم كل ثقافة موجودة قديمة أو حديثة ، وإخراج ثقافة جديدة تنم عن روحنا وشخصيتنا الشرقية " (١).

فهذا هو سبيلنا إلى التناص مع الآخر على نوع إيجابى ، مثلما فعل - ويفعل - كبار المسرحى العالميين الذين لا يترددون فى استلهام إبداعات الشعوب على حد قوله ، بعد فهمها وهضمها واختزانها فى ذاكرتهم النصية ، تمهيداً لإعادة إنتاجها من جديد اليوم . وهو ما يتحتم علينا أيضاً عمله من دون خوف من التماهى فى الآخر ؛ لسبب جوهرى فى رأيه هو أن:

> " شخصيتنا المصرية والشرقية (الإسلامية) والعربية أقوى مما نظن . ولا داعى للخوف عليها على الإطلاق ، كل ما ينبغى فعله هو أن ندرس تراثنا الرسمى والشعبى ، مجتمعنا الماضى، كما ندرس الآداب الأخرى ، قديمها وحديثها ونخزن كل هذه الحصيلة فى مخازن وعينا الظاهر والباطن . وبعد ذلك فلنكتب ولنخلق بكل حرية، فى أى موضوع شئنا ومن أى شخصية أردنا ... ولنثق بأن ما سنخرج سيكون مختوماً على الرغم منا بطابع شخصيتنا"(٢).

---

(١) تحت شمس الفكر : ص ٩٢ .

(٢) قالبنا المسرحى : ص ١٦٥ .

وبذلك الصدق الفنى مع الذات الإبداعية ستحمل نصوصنا بصمتها الذاتية - على الرغم منا - وهويتها القومية وخصوصيتها الثقافية ، شريطة أن يتحقق فى هذه النصوص أمران أو شـرطان ، **أحـدهمـا** : عدم تقديس الماضى بحجة الحفاظ على الهوية ، الأمر الذى ينجم عنه تضخيم الأنا الدفاعية . **والآخر** : عدم الشعور بالدونية إزاء الآخر ، الأمر الذى ينجم عنه تبخيس الذات الإبداعيـة والثقافيـة على السواء (أمام الشعور بتفوق الآخر الغالب أو المهيمن) ، ومن ثم الخوف - فى الحالين - مما يسمى بالغزو الثقافى أو الفكرى والإبداعى .
والحكيم يرفض الشرطين معًا منذ وقت مبكر ، باعتباره ابنًا شرعيًا لحضارة عريقة ، فيقول (فى مقال له نشر فى جريدة أخبار اليوم المصرية فى ١٩٤٩/٥/٢٨ مخاطبًا به شباب الأدباء) ما نصه :

" لا تسرف فى تقديس ماضيك ، ولا تجعل مركب النقص ... يستولى عليك ، فتخاف على حضارتك المغلوبة أن تغزوها الحضارات الغالبة ... اغترف بشجاعة من كل منبع ، وخذ من كل ميراث ... لتثرى نفسك ويتسع أفقك ... إن روحنا (القومية والثقافية) أقوى وأعمق من أن تطغى عليها حضارة من الحضارات ... " [١].

حتى لو لجأنا إلى ارتداء الزى الغربى فى قوالبنا الأدبية الحديثة (المسرح ، القصة القصيرة، الرواية ... إلخ) لأن " القوالب " إنتاج جمعى مشاع (عالمى) والعبرة بالمضمون ، والروح والفكر على حد تعبيره : فيقول :

" لذلك أحب أن أقول لأدباء العربية الحديثة : لا تخشوا مطلقًا من إلباس أفكاركم الأثواب الأوروبية ، على شرط أن يكون طابع هذه الأفكار وروحها شرقيًا محضًا ، وأن يحس القارىء الأوروبى إزاء أعمالكم [٢] أنه أمام نفس غير نفسه ، وشخصية غير شخصيته ، وإن كان الرداء ليس غريبًا عليه ، لأن الرداء ليس ملكًا لأحد ، إنه ملك الحضارة ، والحضارة وليدة الحضارات التى سبقتها "[٣] .

---

(١) يقظة الفكر : ص ١٠٤ - ١٠٥ (بتصرف) .

(٢) لاحظ هنا الحضور المعيارى للمركزية الأوروبية التى يدعو الحكيم للتناص الحضارى والإبداعى بها .

(٣) تحت شمس الفكر ، ص ٩٥ .

ثالثًا

أنماط من التناص (الفولكلورى)

كثيرة جداً هى نصوص الحكيم الإبداعية ، الروائية والدرامية التى " تتناص " مع النصوص الأدبية الشعبية ، تتفاعل معها وتتعالق بها ، جزئيًا أو كليًا ، متماثلة أو متعارضة معها ، ضمن أنماط أو علاقات التعددية النصية أو المتعاليات النصية (علي خلاف فى الترجمة العربية للمصطلح الفرنسى Transtextualite) التى يعرفها جيرار جينيت فى كتابة "أطراس" الصادر فى باريس عام ١٩٨٢ بأنها " كل ما يجعل النص فى علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى "(١) .

وسوف نكتفى فى هذه الدراسة (العينة المختارة) بانتخاب أربعة نصوص مسرحية للحكيم :

الأول : مسرحية نهر الجنون (١٩٣٨) نموذجًا للتماهى النصى ، القائم على استعارة حكاية شعبية استعارة كاملة ، على المستويين التركيبى والدلالى .

الثانى : مسرحية مجلس العدل (١٩٧٠) نموذجًا للتوالد النصى القائم على استعارة حكاية شعبية استعارة شبه كاملة ، من حيث البنية النصية .

---

(١) انظر : ترجمتين منشورتين للفصل الأول من هذا الكتاب : الأولى ترجمة محمد خير البقاعى بعنوان أضواء على النص المترجم ، فى مجلة علامات ، ص ١٣٤ - ١٥٨ ، ج٢٤ ، م٦ . يونيو ١٩٩٧ والأخرى ترجمة المختار الحسينى بعنوان من التناص إلى الأطراس فى مجلة علامات أيضًا ص ١٧٥ - ١٩٢ ، ج ٢٥ ، م٧ . سبتمبر ١٩٩٧م .

الثالث : مسرحية السلطان الحائر (١٩٦٠) نموذجًا للتناص المضمر أو الضمنى القائم على استعارة بعض العناصر السردية الفولكلورية المضمرة أو غير المعلنة ، ودمجها فى نسيج النص المسرحي ؛ على مستوى البنية الدلالية .

الرابع : مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) نموذجًا لنوع مركب من التناص ، اقترحنا تسميته باسم " الميتا تناص " ، حيث يكمن التناص هنا - فنيًا ودلاليًا - على ما بين النصين، المسرحي والشعبى ، من تعالق ما ورائى ، أى كامن فيما وراء النصوص ذاتها ، بعبارة أخرى لا يتعلق بنسيج النص وإنما يتعلق بالاتجاه الفنى المتماثل وبالرؤية المشتركة بينهما للعالم .

وعلى الرغم أيضًا من كثرة النصوص المسرحية التى استلهم فيها الحكيم الإبداع الشعبى العربى - كما هو معروف بين نقاده ودارسيه - فإننا نكتفى فى هذا المقام بانتخاب هذه النصوص الأربعة لأكثر من سبب ، منها أن الذى يجمع بينها - على مستوى التعالق النصى- اكتشاف نصوصها الشعبية - لأول مرة - التى تناصت معها . ومنها - على مستوى التناص الذاتى - اتكاؤها جزئيًا أو كليًا على النص الشعبى ، المدون أو الشفاهى ، تمثلاً واستيعابًا وتحولاً . كما يجمع بينها - على مستوى التناص الخارجي - وحدة الدلالة (سيادة القانون ، الحرية والعدل والسلام للشعوب ، والسلام الروحى مع الذات الفردية) . فضلاً عن انفتاحها جميعًا على هذا المستوى من التناص ، أو ما يسمى بمستوى السياق والدلالة أيضًا - على حد قول التوليديين - على بينية مجتمعية مشتركة تعود إلى مرحلة الستينيات وخطابها السياسى والثقافى والمعرفى ، المصرى والعالمى آنذاك (وما يماثلها إبان فترة الأربعينيات بمعطياتها السياسية والثقافية المتشبهة) ، باعتبارها - هذه المراحل - تأطيراً للبنية الزمنية التى أنتج خلالها الحكيم نصوصه المختارة هنا ، وعلى نحو يشى بأن هذه البنى النصية المسرحية المستلهمة - إبان الفترة الناصرية وما قبلها - من البنى التراثية ، إنما تقوم فى بعدها الأيديولوجى عند الحكيم على نحو يجعله منحازاً إلى الأدب الملتزم ، أدب الشعب وقضايا الشعب (وهذه تعبيراته ومفرداته شخصيًا ، كما ألمعنا من قبل) .

ومن هنا كان انحيازه فى الأصل إلى الأدب الشعبى الذى يرى فيه أداته المسرحية أو الفنية المواتية لتحقيق الإبلاغ الشعبى (وهو ما يعد نقيضًا لمسرحه الذهنى) إثر نمو الوعى الفنى والنقدى الفولكلورى عنده ، مما يشكل عندئذ نقطة تحول في مسرح الحكيم بالرغم من أن ذلك

كان حلمًا يراوده منذ أوائل الثلاثينيات عندما كتب رسالة إلي طه حسين (١٩٣٣) يعلن فيها إيمانه بأن " قيادة الرأى العام واجبة على الأديب "[١] . وإن لم يضع - الحكيم - هذا الحلم موضع التنفيذ إلا بعد أن عرف كيف يغوص فى بحر التراث الشعبى بحثًا عن كنوزه الفنية والجمالية والفكرية ، الأمر الذى أتاح له أن يحقق رسالته المسرحية التى يصفها بأنها " رسالة قومية وشعبية وإصلاحية " [٢].

لسنا فى حاجة إلى الوقوف - على نحو تفصيلي - فى هذه الدراسة ، بصورتها الراهنة أو الآنية عند مستوى التناص الداخلي ، بما هو محاولة لكشف علاقة هذه النصوص المسرحية المختارة مع نصوص مبدعين مسرحيين آخرين ، من جيل الستينيات (للكشف عما بينهم من تناص سياسى فى خطاباتهم الإبداعية) لأنه يخرج عن أهداف هذه الدراسة ، وإنما يكفى أن نشير إلى فترة الستينيات التى بلغ فيها الحكم الناصرى ذروته - قد شهدت على المستويين المصرى والعربى - أربعة ظواهر فنية كبرى :

الأولـى : الإعلاء من شأن الخطاب الإبداعى الشعبى لأول مرة ، والاعتراف به - ثقافيًا وعمليًا وأكاديميًا - علي مستوى الدولة والثقافة الرسمية [٣].... مما انتهى إلى تعديل تراتبية نصوصه ، فلم تعد - نسبيًا - نصوصًا مهمشة أو محتقرة من قِبل الثقافة العالمة ، كما كان الأمر من قبل ، وعلى نحو ما وصفها الحكيم فى بداية عهده بالإبداع المسرحى .

الثانيـة : إن فترة الستينيات قد شهدت إنتاجًا مسرحيًا تجريبيًا ، تأسيسيًا ، ملحوظًا ، منطلقًا من الأدب الشعبى خاصة والتراث العربى عامة - بأشكاله المتعددة - ولافتًا للنظر . وإنْ توجه التجريب فى رأينا إلى النص أكثر مما توجه إلى العرض[٤] .

---

(١) تحت شمس الفكر ، ص ١٠٣ .

(٢) فن الأدب ، ص ٣١٢ .

(٣) مثل إنشاء مركز رعاية الفنون الشعبية ، فى الكويت (١٩٥٦) والقاهرة (١٩٥٧) وإنشاء كرسى للأدب الشعبى فى جامعة القاهرة لأول مرة (١٩٦٠) ثم توالى بعد ذلك الاعتراف الرسمى والأكاديمى بالتراث الشعبى فى معظم الأقطار والجامعات العربية .

(٤) انظر : الأعمال أو التجارب المسرحية لكتاب هذه المرحلة (وما بعدها أيضًا) نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر : يوسف إدريس - نجيب سرور - فوزى فهمى - رشاد رشدى - محمود دياب - ألفريد فرج=

الثـالثـة : وهي مرتبطة بالظاهرة السابقة ، وتتجلى فى محاولة المسرحيين العرب تأصيل الظاهرة المسرحية ومحاولة غرسها فى بنيـة الثقـافة العربيـة ، من خلال إعلان تمردهم على الشكل الغربى للمسرح ، ودعوتهم للبحث عن شكل عربى يكون سبيلهم إلى التأصيل ، وما كان سبيلهم إلى ذلك إلا الدعوة بالعودة إلى جذور الدراما الشعبية العربية ، واستلهام قوالبها المتعددة [١]، ورفض القوالب المسرحية المستوردة التى وصفت يومئذ باللاشرعية [٢]، منذ أن كتب يوسف إدريس فى سلسلة مقالاته الشهيرة " نحو مسرح عربى " التى نشرها عام ١٩٦٤، والتى تحولت بالفعل إلى أساس نظرى تاريخى ، فعل فعله فى التجريب المسرحى عند معظم الفنانين الذين كانوا يدعون إلى تأصيل الظاهرة المسرحية من خلال استلهام القوالب الدرامية الشعبية . وقد شارك الحكيم تنظيريًا فى هذه الدعوة – بعد أن شارك إبداعيًا من قبل – عندما أصدر كتابه " قالبنا المسرحى " سنة ١٩٦٧ ، مؤكدًا فيه أصالة تراثنا المسرحى

= وغيرهم (من مصر) والطيب الصديقى – عبد الكريم برشيد (المغرب) سعد الله ونوس (سوريا) قاسم محمد والعانى (العراق) عز الدين المدنى (تونس) عبد الرحمن كاكى(الجزائر) روجيه عساف (لبنان) خالد الطريفى (الأردن) عبد الرحمن المناعى (قطر) وغيرهم كثير .

(١) بشأن هذه القوالب المسرحية الشعبية وأساليب استلهامها انظر على سبيل المثال :

على الراعى : المسرح فى الوطن العربى (م.س) .

عبد الكريم برشيد : المسرح الاحتفالى (م.س) .

كمال الدين حسين : التراث الشعبى فى المسرح المصرى ، (م.س).

فاروق خورشيد : الموروث الشعبى والمسرح ، (م.س).

سعيد الناجى : التجريب فى المسرح ، (م.س) .

إضافة إلى معظم المصادر المذكورة من قبل .

(٢) المقصود بقولهم إن ميلاد المسرح العربى ميلاد غير شرعى أنه ولد فى رحم المسرح الفرنسى ، فأصبح غير عربى الهوية والانتماء ، أو حفيدًا فرنسيًا على حد تعبير يوسف إدريس ، انظر : نحو مسرح عربى ، ص٧ ، الوطن العربى ، بيروت (١٩٧٤) .

الشعبي المتمثل في مظاهر الفرجة الشعبية التي يؤديها الحكواتية والمداحون والمقلدون في المقاهي والساحات الشعبية ... تلك الفنون الشعبية التي كان الناس يجدون فيها أخصب المتعة [١].

أما الظاهرة الرابعة والأخيرة ، فهي أن الخطاب المسرحي لم يستطع أن ينفلت من ضغط الخطاب السياسي الحاد الذي كان له حضوره الطاغي في التجريب المسرحي لتلك الفترة - في الستينيات - فكان أن توسل بالأقنعة التراثية عامة ، والفولكلورية خاصة ... وذلك حتى يتمكن من تمرير هذا الخطاب السياسي ، مما شكل عاملاً مساعداً وإضافياً لضرورة حضور التراث الشعبي واستدعائه في الإبداع المسرحي آنذاك .

النمط الأول : مسرحية نهر الجنون ونمط التماهي النصي :

نشرت هذه المسرحية ذات الفصل الواحد لأول مرة [٣]، في مجلة " مجلتي " في ١٩٣٥/١/١٥ التي كانت تصدر في القاهرة آنذاك [٤]. وهذا يعني أنها نشرت في عهد

---

(١) انظر تفصيلاً للحكيم : قالبنا المسرحي ، المقدمة ص ١١ - ٢١ .

وتجدر الإشارة إلى أن الحكيم سبق له أن استخدم مظاهر الفرجة الشعبية في بعض أعماله المبكرة مثل مسرحية الزمار (١٩٢٥) التي استخدم فيها تقنية السامر الشعبي ، ومسرحية الصفقة (١٩٥٦) التي استخدم فيها بعض الفنون الشعبية الريفية من رقص وغناء وتحطيب ... إلخ . بل جعل أيضاً مسرح الأحداث فيهما يدور في العراء (الجرن - المصطبة) ولكن النقاد حينئذ عابوا عليه استخدام مثل هذه الفنون الشعبية في إطار القالب المسرحي الغربي . بل تمادوا فذكروا أن دعوته لقالب مسرحي عربي لا تعدو أن تكون من قبيل الفانتازيا الفكرية .

انظر : كمال الدين حسين : التراث الشعبي في المسرح المصري (م.س) ص ٢٨١ - ٣٠١ ومصادر النقل هناك . إبراهيم حمادة : توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي م٢ ع٣ ص ٥٩ - ٦٧ (أبريل ١٩٨٢) . ولنا عودة فيما بعد في هذه الدراسة إلى قضية القالب المسرحي عند الحكيم .

(٣) انظر : اسماعيل أدهم : الأعمال الكاملة ، تحرير وإعداد أحمد الهواري ، المجلد الأول ، أدباء معاصرون ، ص ٢٠٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

(٤) انظر نص المسرحية في : المسرح المتنوع للحكيم ، ص ٧٠٥ - ٧١٦ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٦ .

الملك فاروق الأول ملك مصر [1]، حيث كان المناخ السياسى آنذاك يسمح مضطراً بنشرها ، وذلك إثر العودة سنة ١٩٣٤ إلى العمل بدستور ١٩٢٣ والعودة إلى الحياة النيابية فى مصر التى كانت قد توقفت بعد إلغاء الدستور عام ١٩٣٠ وذلك أمام الضغوط الشعبية المطالبة بعودة الحياة النيابية ، إثر الاضطرابات السياسية العنيفة بين القصر والشعب (حزب الوفد الذى ظل يجىء إلى الحكم بأغلبية شعبية ساحقة أزعجت الملك) فالملك يريد أن يستأثر بالسلطة ، تسانده بعض القوى الرجعية ، على حين أن الوفد بزعامة سعد زغلول ثم النحاس باشا يطالب بتطبيق الدستور وإقامة حياة نيابية حقيقية انطلاقًا من الشعار السياسى للوفد "الحق فوق القوة والأمة فوق الحكومة " ومن ثم فالملك ليس فوق الدستور ، حيث الشعب مصدر السلطات لأول مرة ... ولم يكن محض مصادفة أيضًا أن يعيد الحكم نشر هذه المسرحية فى عام ١٩٥٦ أى بعد بضعة وعشرين عامًا من صدورها لأول مرة ، وكان بمقدوره أن ينشرها فى كتابة " مسرح المجتمع " الذى صدر عام ١٩٥٠ . وهو توقيت لم يخلُ من دلالة يفصح عنها الحكيم فيما بعد فى كتابه الشهير " عودة الوعى " مشيراً إلى تشابه الواقع السياسى الجديد بعد ثورة ٢٣ يوليو مع الواقع السياسى لمصر إبان صدور المسرحية لأول مرة.

فى ظل هذا التأطير الزمنى الموجز لنص المسرحية ، نشراً أو إعادة نشر ، وفي ظل هيمنة خطاب سياسى يحاول فيه كل من الملك والشعب الاستئثار بالسلطة لنفسه ، وأنه صاحب الحق فى حكم البلاد ، كتب الحكيم مسرحية نهر الجنون متزامنة مع هذا المناخ السياسى بصراعاته الخفية ؛ لتعلن فى النهاية انحياز الحكيم المطلق لجموع الشعب ضد الملك ، مهما كانت

---

(١) من المعروف أن عهد الملك فؤاد الأول (١٨٦٠ - ١٨٩٣٦) ملك مصر (١٩١٧-١٩٣٦) قد شهد تطورات سياسية كبرى ، ففى عهده قامت ثورة مارس ١٩١٩ التى اضطر الإنجليز على إثرها إلى رفع الحماية البريطانية عن مصر ، والاعتراف بها مملكة مستقلة ذات سيادة ، حيث أعلن الملك فؤاد استقلال مصر فى ١٩٢٢/٣/١٥ ومنح الدستور (١٩٢٣) وتألفت أول وزارة شعبية برئاسة الزعيم زغلول فى يناير ١٩٢٤ بعد أن حظى حزب الوفد بأغلبية ساحقة فى الانتخابات ، وعندئذ بدأت الحياة النيابية فى ١٩٢٤/٣/١٥ على نحو يوحى بحياة ديمقراطية صحيحة ، لكن ما لبث أن دب الخلاف بين القصر (الملك فؤاد) و الوفد (ممثل الشعب) وظلت العلاقة متوترة بين الجانبين حتى تم إلغاء دستور ١٩٢٣ عام ١٩٣٠ ثم أعيد العمل به ثانية عام ١٩٣٤ على نحو أضحت فيه الديمقراطية شعاراً زائفًا ، وهى السنة التى كتب فيها الحكيم مسرحية نهر الجنون . وهو أمر لا يخلو من دلالة سياسية فى مغزاه الدرامى أو الإبداعى الذى يعالجه نص المسرحية .

عبقريته الفردية أو قدراته العقلية والسياسية الفذة أو حقه الوراثى فى الحكم ، إذ آن الأوان لحتمية خضوع الملك الفرد - على المستوى السياسى - لرأى المجموع / الشعب فى ظل واقع سياسى مختلف تنامى فيه الوعى السياسى والتاريخى لدى جماهير الشعب بتأثير النظام النيابى الجديد ، وبات الرأى لهم والأغلبية معهم ، والغلبة - عاجلاً أو آجلاً من نصيبهم .

هذا هو المعنى الذى تنطوى عليه المسرحية ، فى تحذير صريح ومباشر من الحكم الفردى فى عصر الملكية فى مصر . ومن اللافت للنظر أن المتن السردى لمسرحية نهر الجنون مستعار بالكامل من حكاية شعبية مماثلة لها ، من حيث البنية المورفولوجية والوظيفية ، التركيبية والدلالية . وهذا يعنى أن الحكيم قد استتر وراء هذه الحكاية الشعبية ، باعتبارها قناعًا تراثيًا يتيح له - إذا تماهى فيه - أكبر قدر من الإسقاط السياسى إبان هذا الصراع السياسى بين الملك فؤاد وشعبه . ومن ثم لا غرو أن يعيد نشرها ثانية إبان الفترة الناصرية عندما ألغت النظام النيابى (الحكم الديمقراطى) أيضًا على نحو ما أشرنا من قبل .

وما كان للحكيم أن تتأتى له مثل هذه الشجاعة الفكرية فى النقد السياسى المباشر (نقد الذات الملكية) عام ١٩٣٥ إبان صراع الملك مع الشعب واضطراره إلى إعادة دستور ١٩٢٣ على مضض ، إلا من خلال إعادة إنتاج هذه الحكاية الشعبية برموزها السياسية المواتية التى تتفق أصلاً وآراء الحكيم السياسية من ناحية ، وإيمانه بالأدب الملتزم ورسالته التنويرية " فى خدمة الشعب " من ناحية أخرى ، وحتمية أن يكون للمسرح " رسالة قومية شعبية وإصلاحية "[١] وعلى نحو ما أشار أيضًا فى رسالته إلى عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين عام ١٩٣٣ مؤكداً غيها إيمانه بدور الأدب والأديب ، حيث يقول " قيادة الرأى العام واجبة على الأديب " [٢]. وليس محض مصادفة أن تكون هذه الرسالة محفزة لإبداع هذه المسرحية وتخلقها الفنى إبان عام ١٩٣٤ ، ونشرها فى أوائل عام ١٩٣٥ .

هذه الحكاية الشعبية التى تناصت معها المسرحية ، بنية ووظيفة) أو تركيبًا ودلالة : هى حكاية " نهر الجنون " التى وردت فى مخطوطة " الأسد والغواص " التى تعود إلى القرن

---

(١) انظر : توفيق الحكيم : فن الأدب ، ص ٣١٢ .

(٢) تحت شمس الفكر ، ص : ١٠٣ .

الخامس الهجرى ، وهى مخطوطة قصصية تضم عدداً من الحكايات الرمزية ، السياسية العربية (على لسان الحيوان فيما يعرف باسم أدبيات مرايا الأمراء) [١].

وقد قام بجمعها وتدوينها مؤلف مجهول (لقد تم نشر هذه المخطوطة عام ١٩٧٨ باعتناء الباحث المعروف رضوان السيد) .

ومن الجدير بالذكر أن توفيق الحكيم لم يشر إلى هذه الحكاية أو حتى إلى مصدرها السماعى أو الشفاهى ، لا من قريب ولا من بعيد ، مما يعنى أن التفاعل أو التداخل النصوصى هنا ينتمى إلى نمط المتناص غير المعلن أو المضمر الذى لا يكشف عنه إلا قارىء حصيف أو ناقد متمرس ، أو محض مصادفة صائبة على نحو ما حدث معنا .

وحتى يتأكد لدينا مثل هذا التداخل النصوصى المتماهى ، نرى ضرورة الإشارة إلى الوحدات السردية أو المتتاليات النصية التى يتكون منها المتن الحكائى الشعبى بما هو نص سابق ونقارنه بنظيره فى المسرحية بما هو نصٌ لاحق . إذ يمكن تحليل هذا المتن المسرحى إلى خمسة عناصر مورفولوجية أو خمسة متتاليات نصية على الترتيب التالى :

(١) **النبوءة** : نبوءة تحذيرية للملك .

(٢) **الاستجابة** : استجابة الملك للنبوءة دون الرعية .

(٣) **الثورة** : ارتياب الرعية فى سلوك الملك الجديد (فى ظل النبوءة) واتهامه بفساد التدبير . مع التفكير فى خلعه .

---

(١) لما كان الكتاب يماثل كتاب كليلة ودمنة فى وظائفه السياسية والتعليمية ، ويحكى مثله الأسلوب الأمثل للتعاون بين المثقف والسلطة - بدلاً من الصراع التقليدى بينهما - فقد رويت حكايات هذا الكتاب على لسان الثعلب الغواص الباحث عن لآلىء الحكمة السياسية ليقدمها إلى الأسد الملك . بهدف تقويمه سياسيًا . وهذا يعنى أنه كتاب سياسى تعليمى ينتمى إلى ما يعرف تراثيًا باسم علم " تدبير الملك " ، أو باسم " مرايا الأمراء " من حيث هى ضرب من الأدب التعليمى يصاغ فى معظم الأحيان فى قالب حكائى يروى على لسان الحيوان ، وكان موجهًا لتعليم الأمراء وتقويم الملوك وإرشاد السلاطين وتقديم النصح لهم فى كيفية الحكم وإدارة شئون البلاد وسياسة االعباد بهدف تحقيق العدل والإنصاف بين الرعية على نحو تعليمى تمثيلى أو رمزى (البجورى) . والتراث العربى حافل بالكثير من هذا النوع من الكتب / المرايا على لسان الحيوان خاصة . ابتداء من كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع (١٤٢هـ) وانتهاء بكتاب " فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء " لابن عرب شاه (٨٥٤هـ) الذى قمنا بتحقيقه ، انظر : مقدمة هذا الكتاب للمحقق ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٧ .

(٤) **التراجع** : تراجع الملك أمام ثورة الجموع الشعبية ، وانقياده لها .

(٥) **النصر** : انتصار إرادة الجماهير ، وفشل النبوءة .

ففى المسرحية ثمة ملك يرى نبوءة منامية (رؤيا مروعة) تحذره من الشرب من ماء النهر، حتى لا يصاب بالجنون بعد أن سممته الأفاعى السوداء بجنونها ، لكن المشكلة تكمن فى أنه رأى الرعية كلها تشرب من ماء هذا النهر الذى هو نهر الجنون فى نظره فأصبحت الرعية من ثم رعية مجنونة . ولما كانت الرعية نفسها لا تعلم شيئًا من أمر هذه النبوءة أو الرؤيا ، فإنها شرعت ترتاب في سلوك الملك ، وخاصة بعد أن تأكد لديها أنه لا يشاركها الشرب من ماء النهر ، فأخذت تتهمه هى بالجنون ، وسرعان ما ازدادت الهوة اتساعًا بين الملك والرعية إلى حد التهديد بالثورة عليه ، حتى كاد يفقد عرشه ، غير أنه فى النهاية وبعد لأى شديد يضطر - باعتباره ملكًا حصيفًا بعيد النظر - إلى الاستجابة لرغبة الرعية وإرادة المجموع ، ويشرب مثلهم من ماء النهر . وبهذا تسنى له أن يحافظ على عرشه وأن يعيش مع شعبه بسلام ، من أجل أن تزدهر مملكته بين ممالك الأمم [١].

أما الحكاية الشعبية التى تماهى فيها الحكيم - تركيبيًا ودلاليًا - دون أن يشير إلي مصدرها ، ومن غير أن ينتبه النقاد إلى أصولها فترد ضمن سياق حكائى أكبر له طابع حكائى سياسى (أدبيات مرايا الأمراء) يشير إلى أن الملك الحصيف هو الذى يستجيب لرغبة الرعية ، وينزل على رأيها ويخضع لإرادة الجماعة التى بدأت بالفعل تمتلك من الوعى السياسى ما يؤهلها لذلك انطلاقًا من أدبيات المفاهيم السياسية الإسلامية الذائعة فى تراثنا السياسى حيث " الأمة لا تجتمع على ضلالة " و " يد الله مع الجماعة " ؛ هذا إذا شاء الملك أن يحتفظ برأسه وعرشه ، بملكه ومملكته ، وأن يعيش بينهم فى سلام وصفاء وتفاهم حتى لو كان على خلاف فى الرأى معهم ، ذلك أن " الشكل للشكل آلف ، والمثل للمثل قابل ، والضد عن الضد نافر ، ولا عيب على المرء فى المقاربة " ، على حد تعبير الحكاية ، وعلى نحو ما تقتضى قواعد الدبلوماسية فى الحكم .

---

(١) انظر تحليلاً مفصلاً لهذه المسرحية فى كتابنا نصوص أدبية : ص ٢٤٣ ، ٢٦٣ ، دار النشر الجامعى، الكويت ، ١٩٩٧م.

تقول الحكاية :

" ... قال الملك (الأسد) : وكيف كان أمر ذلك ؟ قال الغواص : ذكر أن ملكًا من الملوك قال له منجموه : إنا نجد فى علمنا أنه من شرب من ماء هذه السنة المقبلة تغير عقله وخولط ؛ فإن رأى الملك أن يأمر بادخار الماء لنفسه وخاصته فليفعل ولا يشربوا من ماء هذه السنة المقبلة . فأمر بالمصانع فاتخذت وادخر فيها الماء ما يكفيه . فلما جاء المطر وشرب الملك من الماء الأول هو وخاصته لم يصبهم ما أصاب العوام . فلما رأتهم العامة على خلاف حالهم قال بعضهم لبعض : إن ملكنا وأصحابه قد خولطوا وتغيرت عقولهم وما الرأى إلا خلعه والاستبدال به ملكًا منا عاقلاً مثلنا ؟[1] ثم إنهم أتوه فقالوا : إنا نريد خلعك والاستبدال بك لأنه قد تغيرت علينا أمرك وفسد تدبيرك . فعرف قصته؛ فقال لهم : يا قوم ! إنى قد عرفت ذنبى وأنا أعتبكم منه وقد صبرتم على ما كرهتم منى مدة فأمهلونى أيامًا يسيرة مع ما مضى فإن رأيتمونى على ما يرضيكم وإلا فما تريدونه بين أيديكم ؛ فأجابوا إلى ذلك . فلم يلبث أن شرب من مائهم فصار مثلهم ! فقالوا : ما أحسن ما رجع الملك إلى الأحسن به ! وما أسرع ما أعتبنا من نفسه ! وجاءوه فاطنبوا فى تقريظه وشكره ! وإنما حدثتك بهذا الحديث لتعلم أن الناس يحتاجون أن يساسوا بما تحتمله عقولهم ويكون المرء معهم بحيث هم ؛ فإن الخيل تستجيب إلى الشرب بالصفير أكثر مما تستجيب إليه بالكلام البليغ واللفظ الجميل . والمرء إذا أراد أن يخاطب صبيًا بما يقبله ويسر به تصابى له فى حديثه ومخارج ألفظه وقارنه وتشبه به فى كلامه فليس إطراحه عند ذلك عقله ناقصًا فضله لأن الشكل للشكل آلف والمثل للمثل قابل والضد عن الضد نافر . ولا عيب على المرء فى المقاربة[2] (بمعناها السياسى)" .

---

(١) انظر : كتاب الأسد والغواص ، باعتناء رضوان السيد ، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٥ ، ص ١٤١ - ١٤٢ . والقصة بعينها مكررة فى لطف التدبير للإسكافى ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦ ، مع خلاف طفيف فى ملفوظ الرواية .

(٢) الأسد والغواص ، ص ١٤١ - ١٤٢ .

وهذه الحكاية الشعبية المتخيلة – كما رأينا غير محددة المكان أو الزمان ، شأن معظم الحكايات الشعبية المتخيلة ، الأمر الذى يجعل من استلهامها أمراً أكثر سهولة ويسراً وتحرراً من قيد المكان والزمان . وتنطوى في متنها الحكائى على خمسة عناصر مورفولوجية أيضًا هى: النبوءة ، والاستجابة ، والثورة ، والتراجع والنصر (كالمسرحية سواء بسواء) . فثمة نبوءة لمنجم تروع الملك تنبىء عن تغير ماء النهر ، وتحذر الملك من الشرب منه حتى لايصاب بالجنون ، لأن " من شرب منه تغير عقله وخولط " .

ويعمل الملك بنصيحة المنجم فلا يقترب قط من ماء النهر ، وعندئذ ترتاب الرعية فى سلوك الملك الذى لا يشاركهم الشرب من ماء النهر ، من غير أن تعلم من أمر النبوءة شيئًا ، وعندئذ تتهمه بالجنون " بعد أن تغير أمره وفسد تدبيره " . ويجتمع أمرهم على الثورة عليه ومواجهته " وما الرأى إلا خلعه والاستبدال به ملكًا منا ، عاقلاً مثلنا " . وتزداد الهوة اتساعًا بين الجانبين بمرور الوقت ، غير أن هذا الملك الحصيف سرعان ما فطن إلى السبب الحقيقى فى الثورة عليه ، ويشرب – مثلهم – من ماء النهر ، من غير أن يرى ضيراً فى ذلك الخضوع أو التراجع أمام إرادة الجميع ، بل على النقيض سرعان ما رضيت عنه الرعية وأطنبت فى مدحه وبذلك استقر له الحكم .

أليست هذه الوحدات السردية هى عينها ما صادفتنا على مستوى البنية التركيبية والدلالية لمسرحية نهر الجنون ، وإلى حد المماثلة أو التماهى الكامل فى الحكاية الشعبية (١) ، وإلى الحد الذى يمكن القول معه بأن جهد الحكيم تمثل فى إعادة إنتاج النص الحكائى على نحو مسرحى ... ومع ذلك فقد استطاع الحكيم بنصه اللاحق أن يتجاوز النص الحكائى على نحو لا يمكن معه اتهامه بالسطو عليه (؟) على الرغم من هذا التداخل النصوصى الواضح للعيان ، فكيف تسنى له ذلك ؟ .

قبل أن نجيب عن هذا السؤال علينا أن نتذكر أنه لولا مسرحية نهر الجنون لنسينا هذه الحكاية الشعبية أصلاً ، القابعة هناك فى مخطوطة مجهولة المؤلف ، ونسينا معها دلالتها الخاصة أو الكامنة التى فجرها الحكيم برؤيته المعاصرة ، ومن ثم لولا هذا التناص ما كان من الممكن أن نتذكرها أو أن نعيد إنتاج معناها على هذا النحو المعاصر (الصراع بين حكم الفرد

---

(١) مما يغرى الأديب عادة باستلهام النص الشعبى أو الحكائى المتخيل أنه نص خلو من الأسماء التاريخية ومن المكان الجغرافى المتعين ومن الزمان التاريخى المحدد .

وحكم المجموع) . ومن ثم فهذا النمط المتماهي من التناص لا يعد سرقة أو سطواً ، ليس لأن نية السطو أو السرقة لم تكن أصلاً قائمة فحسب ، بل لأن الواقع السياسي المعاصر أيضًا ما كان ليسمح بالتصريح للحكيم بأكثر مما تصرح به الحكاية ، ومن هنا كانت عبقريته في التماهي فيها ، واستتاره وراء باعتبارها عندئذ قناعًا تراثيًا .

ولهذا ليس محض مصادفة أن يتجاهل الحكيم التمهيد لنصه المسرحي بالاستهلال التقليدي الذي يبدأ به معظم نصوصه ، إذ لم يكن ثمة عتبة دخول هنا تحيل القارىء إلى فضاء محدد أو تنحو به نحو أفق معين من التوقعات ، بل عمد إلى اختراق النص دون وجودها . في غياب مثل هذه العتبة أحالنا النص مباشرة إلى فضاء الصمت (الناطق) ، فضاء المتخيل اللازماني واللامكاني كما رأينا بما هو فضاء غير واقعي غرائبي يستدعي بالضرورة نقيضه الواقعي والراهن ؛ فهذا هو الفضاء السياسي المتاح أمام المتخيل المسرحي آنذاك (١٩٣٤) في مصر .

من المؤكد أيضًا أن توفيق الحكيم لم يكن يقصد باستلهام هذه الحكاية - إلى حد التماهي - إحياء حكاية شعبية ، أو عودة الروح إلى قصة تراثية مدونة يزيد عمرها على ألف عام . والحق أن الحكيم عندما عثر على هذه القصة في إحدى المخطوطات القديمة (في نسختها الموجودة في مكتبة البلدية بمدينة الإسكندرية ، كما تقصينا ذلك) عمد إلى فهمها واستلهامها وتفجير طاقاتها الإيحائية والسياسية بما يتفق والطبيعة الجمالية والفكرية للنص المسرحي من ناحية ، وبما يتماثل مع مراميه السياسية ومقاصده المعاصرة ورؤيته للعالم من ناحية أخرى كما سنرى وشيكًا .

وعندئذ تحول النص المسرحي عنده من مجرد متخيل حكائي موروث إلى مرايا للحاضر الذي يستلهم ماضيه ، وأقنعته ، ودواله الرمزية ؛ للكشف عن مثالب الحاضر والراهن والواقع المعيش من خلال تعميق الدلالات الكامنة في الحكاية ، وإعادة إحيائها على نحو معاصر ، تبدو خلالها المسرحية - بحكم التغاير الزمني - متجاوزة دلاليًا للنص الشعبي الذي ولدت المسرحية من رحمه ، وظلت تحمل جيناته الوراثية . وبهذا استطاع الحكيم أن يتجاوز هذا التفاعل النصوصي الظاهر الذي كشفنا عنه ، على مستويين آخرين .

أحدهما : على مستوى البنية الفنية النوعية ، أعني " التحويل " النصي النوعي من مجرد حكاية سردية بسيطة إلى نص مسرحي مركب ، يعتمد دراميًا على كوميديا الموقف القائم على المفارقة من ناحية ، والحوار الساخر المشبع بالإيحاءات والدلالات المعاصرة من ناحية أخرى ،

الأمر الذى اقتضى إخضاع النص الحكائى لعملية إطناب أو تمطيط أساسها الخضوع لآليات النص المسرحى ، بهدف التعضيد الدلالى للمعنى الكامن فى الحكاية ، وذلك من خلاله خلخلة النص ؛ بإدخال شخصيات نمطية إضافية ، تقتضيها طبيعة الحبكة المسرحية ، أو ضرورة الصراع الدرامى المسرحى الجديد ، دون أن تلغى هذا التماهى ؛ مثل شخصية الوزير وشخصية الملكة وكبير الكهان ورأس الأطباء .

أما الآخر ؛ فهو على مستوى البنية الدلالية (السياسية) على نحو ما هو آت .

على الرغم من اشتراك النصين ، الحكيمى اللاحق بالشعبى السابق ، فى ظاهر البنية الدلالية ، فإن الفكرة الجوهرية فى الحكاية الشعبية والمسرحية تسعى إلى تقديم صورة إيجابية ينبغى أن يكون عليها الحاكم المثالى ، بقدر ما تحرِّض وتشير فى الوقت نفسه إلى أن الملك الحصيف سياسيًا هو الذى يستجيب لمطالب الرعية المشروعة ، ما دامت هى التى تمثل الأغلبية، وما دامت هى التى تمتلك القول الفصل فى بقاء الحاكم أو عزله (بما يتناص وظاهرة الانتخاب فى النظام النيابى الديمقراطى المعاصر) كلما " تغير عليهم أمره وفسد تدبيره " ... و " ... ما الغلبة إلا لهم " فى النهاية . وأن السلطة السياسية فى ظل هذه النزعة (الديمقراطية) التى تعنى أن الحكم ليس سبيلاً إلى الأبهة والنفوذ والمجد الشخصى ، كما لا تعنى الاستئثار بالرأى دون الرأى الآخر ، أو الانفراد بالحكم دون مشورة المجموع ؛ إذا شاء مثل هذا الحكم المثالى المرجو العيش بسلام وتفاهم وتوافق مع رعيته . وأن مثل هذا الحاكم السوى أو المثالى هو الذى ينبغى أن يغرد داخل السرب لا خارجه ، ومن أجل ذاته ، ومن ثم لا يبدو صوته نشازاً فى اللحن الجماعى للشعوب الواعية أو ضد المصلحة العامة فى عصر الديمقراطيات المعاصرة .

هذا ما ينتجه المعنى الكامن فى الحكاية الشعبية فى قضيتها المحورية ذات الطابع التعليمى ، وهذا ما يفجره الحكيم نفسه فى قضيته المحورية فى المسرحية متفقًا مع البنية الدلالية للحكاية وغاياتها التحريضية للشعب ، التحذيرية للملك ، باعتبارهما معًا - الحكاية أو المسرحية - ينشدان رسم صورة مثالية للحاكم المرجو أو المنشود الذى تطمح إليه جماهير الشعب أو الرعية.

غير أن النص الحكيمى - فى معناه الجديد ومغزاه البعيد - يتجاوز رسم هذه الصورة الماضوية العامة للملوك إلى رسم صورة مثالية جديدة يطمح الحكيم إلى تبريزها على نحو

يتناسب ومعطيات المشهد السياسي في عصره ويؤيد قضايا الديمقراطية الحديثة ومتطلبات الحكم النيابي ، حيث الحكم الآن للشعب لا للفرد مهما كانت عبقريته أو حنكته السياسية الفذة ، خاصة بعد أن تغيرت الظروف السوسيونصية (التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية على المستويين المحلي والدولي) التي تم فيها إنتاج النص الحكيمي (مسرحية نهر الجنون) فضلاً عن تحقق الشرط التاريخي للتمرد الشعبي على حكم الفرد في النظم السياسية التقليدية في المجتمعات الأبوية أو البطريركية ، وللثورة المسلحة عليها ، بعد أن شربت المجتمعات الحديثة من نهر الوعي السياسي الجديد / النيابي الديمقراطي . وأن الحاكم السياسي الحصيف - في النظم السياسية الوراثية - هو الذي ينزل على رغبة المجموع أو الأغلبية التي تأتي بها انتخابات حرة نزيهة ، وعندئذ يحق له أن يحكم باسم المجموع لصالح المجموع ، وأن الحق الإلهي أو الوراثي الذي يخوله حكم المجموع حكمًا فرديًا لا راد له ، قد انتهى تاريخه وتولى زمنه إلى غير رجعة في معظم دول العالم المتقدم في العصر الحديث ، خاصة - والكلام للحكيم - أن " الحق والعقل والفضيلة كلها قد أصبحت ملكًا لهؤلاء الناس أيضًا . هم وحدهم أصحابها الآن"[1] في عصر الديمقراطية التي سادت في البلاد المتقدمة والتي تطمح الشعوب النامية أو المستقلة حديثًا في تطبيقها والأخذ بها ، بعد أن تنامى الوعي السياسي الشوري لديها وحصولها على استقلالها السياسي مؤخرًا ، وإيثار النظم الديمقراطية ، ضد نظم الحكم الفردي أو الشمولي [2].

---

(١) مسرحية نهر الجنون : ص ٧١٥ .

(٢)دفعنا إلى اختيار التفسير السياسي دون غيره للنص الحكيمي هو الحكاية الشعبية المستلهمة نفسها، فقد وردت في سياق سياسي بحت . ولكن هذا لا يمنع بعض النقاد من تقديم قراءات أو تفسيرات رمزية أخرى ترى في ماء النهر رمزًا معرفيًا أو بالأحرى رمزًا للوعي المعرفي عند الإنسان المعاصر الذي عجز عن اختراق آفاق المعرفة ، وعندئذ تصبح القضية التي تعالجها المسرحية في مثل هذه القراءة أو التأويل هي قضية القلق المعرفي ، لا بالمعنى الوجودي وإنما بالمعنى الفلسفي ، وعندئذ يبقى - في ضوء هذه القراءة - السؤال الذي طرح الحكيم في ختام المسرحية قائمًا بشدة : " ما الفرق بين العقل والجنون ؟ الذي ورد على لسان الملك، وعجز الوزير في الإجابة عنه ، وما الفيصل بين العقل والجنون عندئذ ؟ وكيف تكون معاييره ؟ ومن ذا الذي يقرر الإجابة عن هذا السؤال القضية : انظر المسرحية ص ٧١٦ . ويرى بعض الباحثين أن المسرحية تعالج أكثر قضية كالمنطق وآفاق المثل العليا ... انظر : محمد الدالي : الأدب المسرحي المعاصر ص ١٨٣ - ١٨٤ ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٩ .

وقارىء المسرحية – نهر الجنون – يعرف جيداً كيف يشارك فى إنتاج هذا المعنى السياسى من خلال حوار الحكيم ، باعتباره ليس مشبعًا بروح التهكم والسخرية فحسب ، ولكنه مفعم أيضًا بتلميحاته وتورياته السياسية الذكية التى تتيح للقارىء الوقوف على باطن النص أو بنيته الدلالية العميقة التى تستحضر الكثير من الأسئلة / القضايا التى تتعلق بالسلطة والسلطان وآفاق العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، وأي الطريقين أصلح للحاكم فى الحكم ؟ وكيف يختار ؟ هل يختار الحاكم الفردى المستبد الذى تسانده قوة السيف أو الحكم الجمعى (النيابى/ الديمقراطى) الذى يجعله خاضعًا للقانون شأنه شأن سائر أفراد الرعية / الشعب؟[١] وحيث " الحق فوق القوة ، والأمة فوق الحكومة " .

تشير خاتمة المسرحية إلى أن الرعية / الشعب هى التى حسمت هذا الاختيار لصالح القانون (النظام النيابى) بالطبع . وقد استجاب الحاكم / الملك – بحنكته السياسية الحصيفة – لهذا الاختيار (الإجبارى) الذى جاء عن طريق الانتخاب الحر الحقيقى ، فلولا وحدة الصف ، وجمع الكلمة ، وتوحد إرادة الأمة ؛ ما كان لها أن تجبر الملك على الرضوخ لهذا الاختيار . وهذا يعنى – فى المحصلة النهائية – أن التغيير السياسى المعاصر رهن بإرادة الشعوب وبوعيها السياسى المتنامى . وتلك هى الرسالة التحضيرية الشجاعة التى تنطوى عليها مسرحية نهر الجنون ، بل إن حكم الفرد أو الحكم الشمولى – فى عصر الديمقراطية العالمية – هو الجنون بعينه االذى لا تقبل به إلا الشعوب المتخلفة والقبلية . المسرحية إذاً صرخة فنية فى

---

(١) وذلك على نحو يذكرنا – على مستوى التناص الذاتى – بمسرحية الحكيم " السلطان الحائر " وحيرة الحاكم فى الاختيار بين السيف والقانون ، حيث تم اختيار السلطان هنا للخضوع للقانون على نحو يشير إلى أنه اختيار نابع من إرادته الخيرة الحرة المسؤولة ، وليس مجبراً كما فى مسرحية نهر الجنون ، وأن المبادىء المثالية لابد لها من أشخاص مثاليين ، وأن العيب لايكمن فى المبدأ بقدر ما يكمن فى القائم على تنفيذ هذا المبدأ " فالنظم السياسية ، والأوضاع الديمقراطية ، والمبادىء المثالية ؛ ليست فى ذاتها كل شىء ، ومهما تصلح من فاسدها ، وتبلغ من كاملها ، فلن يغنيا ذلك إلا قليلاً ، مادام الفساد ينخر فى نفوس الأشخاص ؛ ... وما قيمة إطار جميل لصورة قدرها ضئيل ؟ ... وما نفع الثوب الرائع لشخص منحل معتل ضائع ؟ ... إن الحكم المثالى ، فى واقع الأمر ، ليس فى المبادىء المثالية ، بل فى الأشخاص المثاليين . ما أضعف المبادىء أمام الأشخاص " . على حد قول الحكيم فى كتابه : شجرة الحكم ص ٢٠ .

وجه الأوضاع السياسية الفاسدة فى مجتمعاتنا العربية المعاصرة " حيث لا حق إلهيًا ، ولا سلطان دينيًا ، ولا تعيين سماويًا ؛ فالأمر متروك إلى الناس "(١).

وبذلك يكون الحكيم فى معطياته الدلالية المركبة والمعاصرة والتحريضية للنص المسرحى المتماهى فى الحكاية قد تجاوز - من حيث تعميق الدلالة وتأكيد المغزى - المعطيات السياسية التعليمية السردية البسيطة للحكاية الشعبية الموروثة منذ القدم دون أن يلغيها أو يعارضها ، مكتفيًا بهذا التفجير الدلالى المعاصر . كما ظل الملك فى الحكاية معادلاً تراثيًا أو قناعًا فولكلوريًا يتخفى الحكيم وراءه أو يرسم من خلاله صورة نموذجية للملك الثانى كما ينبغى له أن يحكم شعبه ، يعنى الملك فؤاد وقت صدور المسرحية عام ١٩٣٥ ، الأمر الذى سبب اضطهاداً مكشوفًا للحكيم وكاد معه أن يتقدم للمحاكمة لولا خشية الحكومة نفسها من الحكيم " لأنى أحسن الدفاع وأكشف القناع " (٢).

ما لبث الملك فؤاد أن توفى سنة ١٩٣٦ وتولى عرش مصر عندئذ ابنه الملك فاروق الذى استقبل الشعب حكمه بشىء من التفاؤل غير قليل ، لكن يبقى " الملك هو الملك " ، الذى سرعان ما انحرف عن جادة الديمقراطية لأسباب لا مجال لذكرها هنا ، فانعزل بذلك عن شعبه وانغمس فى الشهوات على نحو ما هو معروف تاريخيًا ، وتحولت الأحزاب السياسية يومئذ إلى لعبة يلهو بها متى شاء وكيف شاء ، وأصبح تعيين الوزراء أو عزلهم رهنًا بالرغبة الملكية السامية ، الأمر الذى أثار شغب الشعب ضده فى أواخر الثلاثينيات ، وعندئذ كتب توفيق الحكيم سلسلة من المقالات والصور السياسية فى الصحف ينتقد فيها النظام البرلمانى المصرى، قائلاً عبارته الشهيرة : " **النظام البرلمانى فى مصر هو الأداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين** " (٣). ودعا فى هذه الصور السياسية التى كتبها عام ١٩٣٨ إلى حتمية العودة إلى النظام الديمقراطى فى صورته الحقيقية لا المزيفة ، كما دعا إليها فى مسرحية نهر الجنون دون جدوى ؛ مؤكداً أن الأيام قد زادته يقينًا بزيف هذا النظام من حيث التطبيق ، قائلاً :

---

(١) انظر شجرة الحكم (١٩٤٥) ، ص ١٨ ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت .

(٢) شجرة الحكم : ص ٦ .

(٣)نفسه : ص ٧ .

" رأيى الذى لم أقتنع بعد بخطئه هو أن كل البلاء الذى نحن فيه ناشىء من نظامنا السياسى على وضعه الحالي " (١).

فالحكومات المصرية تتغير كل يوم ، فضلاً عن كونها حكومات حزبية لا تعمل لصالح الوطن ، وإنما غايتها نفاق الملك (مليكنا المفدى) والوصول إلى الحكم دون أدنى اعتبار للمصالح الوطنية ، حتى كاد الحكيم يكفر بهذا النظام النيابى لولا أن رآه هناك مصدراً لتقدم الدول الأوروبية " حيث الرأى العام اليقظ ، والضمير القومى المتنبه " كما يقول .

وعندئذ بادر توفيق الحكيم إلى إعادة نشر سلسلة المقالات السابقة فى كتاب جعل عنوانه سياسيًا دالاً هو **شجرة الحكم** فى عام ١٩٤٥ وما لبث أن عزز هذا الكتاب بعمل إبداعي سياسى آخر يعالج من خلاله نفس القضية (فساد النظام النيابى) فى بلادنا بكتابة مسرحية أخرى جديدة من فصل واحد استلهم فيها أيضًا التراث الشعبى العربى المدون ، وعنوانها **ألف ليلة وليلتان** تعالج الموضوع نفسه ، وقد نشرها فى مجلة آخر ساعة المصرية فى عددها الصادر بتاريخ ١٩٤٨/٢/١٨ ، عمد فيها الحكيم إلى أن يبعث من خلالها رسالة سياسية إلى الملك فاروق يدعوه فيها – على نحو غير مباشر – إلى الأخذ بالنظام الديمقراطى فى صورته الصحيحة ، وضرورة الانحياز إلى الشعب بدلاً من الانعزال عنه . وهى رسالة مماثلة لنفس الرسالة التى سبق أن بعث بها إلى الملك فؤاد فى مسرحية نهر الجنون . يدعوه فيها إلى الأخذ بالنظام الديمقراطى .

ومن هنا تتناص المسرحيتان معًا ، **نهر الجنون وألف ليلة وليلتان** ، على مستوى التناص الذاتي ، سواء أكان ذلك فى الدلالة أو إنتاج المعنى أم استلهام النصوص الشعبية والتعالق معها والتماهي فيها ، حيث المسرحية الأخيرة تتكىء أيضًا على نص شعبى عماده الحكاية الإطارية فى ألف ليلة وليلة والتماهى فى أبطالها ، ولكن من بعد أن يضيف الحكيم ليلة إضافية حوارية بين شهريار وشهرزاد ، وفيها لا يعفو شهريار الجديد عن شهرزاد فحسب بل يمتدحها سياسيًا ، قائلاً :

" يكفى أنى عرفت وفهمت ، لقد كنت لى مرآة صادقة يا شهرزاد ، رأيت فيها حقيقتى وحقيقة شعبى ، وتلك أنفس مرآة يستطيع أن يعثر عليها ملك ".

---

(١) شجرة الحكم ، ص ٨ .

وتتحرك أحداث المسرحية إلى الأمام حيث يسألها شهريار سؤالاً لا يخفى مغزاه الإسقاطى على الملك فاروق (مليكنا المفدى) وهل مازال الناس يقولون عنه أنه زير النساء الدموى ، لا هم له إلا إشباع شهواته والنوم على صدور الغوانى ، وينقل إليها ما يتردد على لسان شعبه يومئذ :

" ماذا صنع لنا ملكنا شهريار غير أن يأخذ من بيننا العذارى يستمتع بأجسادهن فى كل ليلة ويسلمهن للجلاد كل صباح ؟ أما نحن الشعب فما فكر فينا وفى بؤسنا وشقائنا بمثل ما فكر فى متعته ولذته ! " .

وتتصاعد الأحداث إلى أن تنجح شهرزاد (الضمير الشعبى والفنى هنا) فى تحريضه على أن يتخذ شهريار أخطر قرار فى حياته إذ يختار الديمقراطية سبيلاً إلى حكم الشعب :

" سأقول لشعبى : اختر لنفسك وزراءك فإذا قصروا وتهاونوا فاعزلهم واختر غيرهم ، وأنا مقرك على كل تصرفاتك ، لأن كل غايتى مصلحتك أنت وحدك يا شعبى ، وكل أملى هو فى سعادتك ورفاهيتك " (١).

مرة أخرى يدعو الحكيم إلى تطبيق الديمقراطية ، فى رسالة غير مباشرة إلى المتربع فى مصر على عرش السلطة السياسية ، ومرة أخرى يصبح شهريار أو القناع الشعبى (الفولكلورى) أداته أو وسيلته التى يتماهى فيها للتصدى مسرحيًا لمشكلات الواقع الراهن ، على نحو ما فعل فى مسرحية نهر الجنون .

وتصل رسالة المسرحية السياسية إلى السلطة ، فيتعرض الحكيم للمساءلة مرتين : إحداهما : حين اتصل به النائب العام ليقول له : إن الناس فهمت أنك تقصد جلالة الملك فاروق فى صورة شهريار وما يجب أن يفعل فى الظروف الحاضرة ، فما قولك ؟ فقال الحكيم : " إن الكاتب يكتب ما يكتب ، والقارىء يفهم ما يفهم " ومن حسن الحظ أن النائب العام كان زميلاً سابقًا للحكيم أثناء عمله فى القضاء . والأخرى : كيف للحكيم أن يدعو إلى الانتخابات الحرة التى كان القصر الملكى يعارضها ؟ .

---

(١) اعتمدنا هنا على نص المسرحية (ذات الفصل الواحد) والمنشور فى كتابه يقظة الفكر ، ص ١٢١ - ١٢٥ .

وهكذا تعالقت المسرحيتان : نهر الجنون ، وألف ليلة وليلتان - على مستوى التناص الخارجي أيضًا - مع الواقع السياسي الراهن آنذاك ، وبهذا يكون التفاعل النصي مع السياق على هذا القدر من الشجاعة والوضوح .

ومن اللافت للنظر - ما دمنا نتحدث عن هذا المستوى التناصي مع السياق - أن يعيد الحكيم نشر مسرحية نهر الجنون عام ١٩٥٦ (أي بعد ثلاثين عامًا من نشرها أول مرة) في عهد عبد الناصر ، لغاية في نفس يعقوب ... مع أنه كان بمقدوره أن يعيد نشرها في أول مجموع مسرحي ضخم له ، هو " مسرح المجتمع " الذى صدر عام ١٩٥٠ (وهو بالمناسبة العام الذى ترجمت فيه نهر الجنون إلى الفرنسية) ولم تكن هذه الغاية اليعقوبية إلا رسالة غير مباشرة إلي الزعيم جمال عبد الناصر الذى كان قد وعد بتطبيق الديمقراطية ... ولكنه لم يتمكن من الوفاء بهذا الوعد ، لأسباب لا مجال لذكرها هنا ، الأمر الذى حفز الحكيم إلى إعادة نشرها فى أول مجموع مسرحي يصدر بعد مجموعه الأول ، فأعاد نشرها فى مجموعه الموسوم " المسرح المتنوع " الذى أصدره عام ١٩٥٦ .

ومثل هذا التوقيت لإعادة النشر ، أمر لا يخلو من دلالة - على مستوى التناص الخارجي - ولم يكن محض مصادفة عشوائية ، بل ينم عن مغزى سياسى عميق ، بمقدورنا أن نستشفه بسهولة من خلال اعترافات الحكيم نفسه في كتابه " عودة الوعي " الذى كتبه سنة ١٩٧٠ عقب وفاة عبد الناصر مباشرة ، كمذكرات خاصة له ، لكنه اضطر إلى نشرها عام ١٩٧٤ كما نعرف . إذ يخبرنا الحكيم أن مصر الثورة ، مصر عبد الناصر ، قد شهدت تطورات سياسية ، مماثلة للوقائع السياسية التى حدثت فى مصر سنة ١٩٣٤ إبان نشر المسرحية لأول مرة ... وكان لمثل هذا التشابه فى السياق السوسيونصى (التاريخى والسياسى) بين توقيت إنتاج النص وتوقيت إعادة النشر أثره البالغ فى رؤية الحكيم وتطلعاته السياسية التى رآها تنهار فى العهد " العهد الجديد " على حد قوله ، حيث بدأت الثورة المصرية تنحرف عن نهجها الشورى الديمقراطى المعلن الذى كان الحكيم أول المؤيدين له والداعين إليه ، منذ عودة الروح) ؛ فلم يكتف زعيم الثورة جمال عبد الناصر بإلغاء الأحزاب السياسية فحسب ، بل عمد أيضًا إلى التلكؤ فى إعادة الدستور ، وشرع فى التراجع عن تطبيق الحكم الديمقراطى الذى كان واحدًا من أهم مبادىء الثورة وشعاراتها الشعبية . وبدأ ظهور الحكم الشمولى يلوح فى الأفق ... وعندئذ خشى الحكيم على الثورة من الثورة نفسها ، فقد تبدت له - يومئذ - فى الأفق علامات أو بوادر الحكم الشمولى ، وكان ذلك " وهو أخشى ماكان يخشاه الحكيم " ، وحينئذ

بادر إلى إعادة نشر المسرحية ، لعل رسالتها السياسية التحذيرية تلقى آذانًا صاغية من الرئيس جمال عبد الناصر[١] ومجلس قيادة الثورة ، وهذا حسبه باعتباره مثقفًا وفنانًا ملتزمًا بقضايا أمته وهمومها السياسية كما صرح بذلك فى عودة الوعى .

ومجمل الأمر ، فى هذه المسرحية ، أن الحكيم ظل كاتبًا وفيًا لمبادئه وفنانًا مسرحيًا ملتزمًا، ورائداً متميزاً فى استلهامه شبه الديناميكى للإبداع الشعبى ، خاصة فى هذه الفترة المبكرة من حياته الفنية ، التي سعى فيها إلى " إعادة إنتاج " النصوص الشعبية ، متعالقًا معها على المستويين التركيبى والدلالى على نحو ما يتجلى فى هذا النص المسرحى ، مسرحية نهر الجنون ، ومثلها مسرحية ألف ليلة وليلتان التى أشرنا إليها فى إيجاز باعتبارها نصًا مسرحيًا آخر للحكيم ، ينتمي أيضًا إلى نمط التناص المتماهى فى هذه المرحلة المبكرة من حياة الحكيم الإبداعية ، حيث كان يكتفى فيها بدمج النصوص الشعبية فى نسيج نصوصه المسرحية، من غير أن يشير إلى ذلك فى معظم الأحيان ، وعلى نحو تتجلى فيه علاقة " التماثل " الذى يقود إلى وظيفة التماهى البنائى والوظيفى ، التركيبى والدلالى فى النهاية . وحسبه فى هذه المرحلة أمران :

أحدهما : مسرحية النص الشعبى ، والآخر : إضفاء روح المعاصرة على وظائفه الموروثة . الأمر الذى أنقذه - الحكيم - من السقوط فى هوة الاستلهام السكونى أو الاستاتيكى ، وبراثنه القاتلة للإبداع .

فعل الحكيم ذلك فى الكثير من نصوص هذه المرحلة المبكرة من حياته المسرحية وذلك من خلال هذا التفاعل النصوصى المتماهى مع التراث الشعبى الذى لا يلبث أن يتجاوزه - بعد ذلك - إلى أنماط أخرى من التناص فى نصوص مسرحية لاحقة ، لا يتماهى فيها على هذا النحو المباشر التركيبى والدلالى ، إلى حيث أنماط أخرى من التناص يتعدى فيها مرحلته التناصية المبكرة التى كان يقوم فيها على إعادة إنتاج النص الشعبى مسرحيًا ، ومحاكاته بنائيًا ووظيفيًا إلى مرحلة تناصية أكثر فاعلية وديناميكية إثر تنامى وعيه الفنى والنقدى بالنص الشعبى ، فشرع عندئذ يتعالق معه ، معارضًا له أو متنافسًا معه ، أو حتى متماثلاً

(١) فى هذه السنة نفسها اضطر عبد الناصر إلى إعلان دستور " مؤقت " للبلاد ، ودعا الشعب المصرى للاستفتاء عليه وعلى اختياره رئيسًا للجمهورية ، لكن ما لبث أن وقعت حرب ١٩٥٦ بآثارها العسكرية والسياسية المعروفة .

معه » ولكن بطبيعة مغايرة وروح مفارقة ، ووعى عميق بطبيعة المادة الفولكلورية وأساليب استلهامها ، استيعابًا وتحويلاً ، وطرائق توظيفها أو الإفادة من وظائفها الجمعية فى إنتاج نصوص إبداعية جديدة ، منتجة لدلالات عصرية فى تفاعل نصى إيجابى مبدع .

النمط الثانى : مسرحية مجلس العدل ونمط التوالد النصى :

نمط التوالد النصى Hypertextualite أو النصيّة المتفرعة[1] أو الاتساعية النصيّة[2] (على اختلاف فى الترجمة العربية) هو النمط الرابع الذى اهتم به مباشرة جيرار جينيت فى مشروعه النقدى فى (أطراس) ويقصد به كل علاقة تجمع أو توحد نصًا لاحقًا (ب) « يسميه النص المتسع أو المتفرع أو المتوالد » بنص سابق عليه (أ) « يسميه النص الأصلى أو المنحسر» والنص المتسع ينشب أظفاره فى النص المنحسر « دون أن تكون العلاقة بينهما ضربًا من الشرح » ، ويؤدى هذا إلى مصطلح مرتبط بعملية ينعتها جينيت مؤقتًا بـ " التحويل " transformation إذ تستحضر (ب) العنصر (أ) بظهور أقل أو أكثر دون التحدث ، ببساطة إنه إنجاز يتطلب إنجازًا سابقًا .

وهو ما فعله الحكيم تمامًا فى مسرحية " **مجلس العدل** " وهى مسرحية من فصل واحد[3] ونشرها - أول مرة - فى جريدة الأهرام فى ١٩٧٠/٦/١٢ ، وأعاد نشرها مع مسرحيتين أخريين ، من فصل واحد أيضًا ، وأعطى المجموعة كلها اسم مجلس العدل لما بينها جميعًا من تناص - على المستوى الذاتى - كاشف عن خلفية نصية مشتركة ، أو موضوع مشترك ، يتأكد فيه موقف الحكيم من سيادة القانون وطلب العدل والسلام قوميًا وعالميًا وإنسانيًا .

وهذه المسرحية تولدت عن نص شعبى ، وتفرعت عنه ، وتأسست عليه بشكل ظاهر ، وإن لم يشر الحكيم إلى ذلك إلاّ إشارة عامة أو بالأحرى مجرد (إحالة تذكرة على حد تعبير حازم القرطاجنى) بأنها تذكره بحكاية شعبية (لم يصرح بها أو بأصلها) كان قد استمع إليها فى صباه إذ يقول فى أولى عتبات النصّ :

---

(١) كما ورد فى ترجمة المختار الحسينى فى ترجمته للفصل الأول من كتاب أطراس (طروس) انظر مجلة علامات ص . ١٨٥ جـ ٢٤ ، م ٦ ، يونيو ١٩٩٧ .

(٢) كما ورد فى ترجمة محمد خير البقاعى للصفحات من ١-١٦ من كتاب طروس (أطراس) انظر : مجلة علامات ص ١٤١ ، جـ ٢٥ ، م٦ ، سبتمبر ١٩٩٧ .

(٣) انظر : نص المسرحية : مجلس العدل ، ص ٩٩ - ٤٦ - مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٧٢ .

" هذه المسرحية تقوم على حكاية شعبية سمعتها فى الصبا ، ولا أظن أنها مكتوبة فى كتاب ، ولكنها قد تكون من الحكايات التى قام شعبنا بتأليفها فى وقت ما ، لست أدرى تحت أى ظروف ، وقامت بنشرها الأفواه بعدئذ فى كل مكان ... إنها قصة فران نشأت بينه يومًا وبين قاضى المدينة صداقة مصلحة ... وإليكم ما حدث ... "(١) .

ومثل هذا الاستهلال أو عتبة الدخول قد أدت وظائفها بنجاح ؛ إذ فتحت بداية الحكاية وبوابة الحاضر معًا ، باستخدام الزمن الحكائى الماضى والزمن المسرحى الحاضر من ناحية ، كما أشارت – من ناحية أخرى – إلى أن نص المسرحية قد اعتمد على نص شعبى وتعالق معه فى علاقة تناصية مباشرة ، ولكن من غير أن يشير الحكيم إلى مصدر هذه الحكاية الشعبية تحديداً. ومن غير أن نسأله عن نواياه ، فإنه من السهل الكشف عن منابعها الحقيقية ، فإذا هى نص ينتمى إلى نمط أو شكل معين من الحكايات الشعبية ، هو الحكايات المرحة التى تعرف فى التراث العربى باسم النوادر وقد استعارها تحديداً من نوادر جحا العربى التى يرددها الشعب على لسانه فى مجال النقد السياسى الساخر للسلطة ولرجال القضاء المتواطئين معها ، ومن المعروف أن الوجدان الشعبى شاء لجحا أن يتولى القضاء أحيانًا حتى يتسنى له تحقيق العدالة المنشودة ، كما شاء أن يجعل منه – أحيانًا أخرى – متهمًا أو متقاضيًا ، إذا أراد أن يكشف زيف القضاء وفساد ضمائر القائمين عليه ، حتى يتسنى للضمير الجمعى أن يفضح تواطؤهم عندما يصبح الجانبى ضحية والضحية جانيًا ، والمظلوم ظالمًا والظالم مظلومًا ، وعندئذ تكون النتيجة لا أمل فى حق أو عدل أو سلام (٢).

هذه الحكاية الجحوية الأساس (ذات الكفاءة الإشارية العالية) التى تعالق معها نص الحكاية تعالقًا شبه كامل هى حكاية " **الوالى كميش والفران** " . ومجمل هذه الحكاية – على طولها – أن واليًا ظالمًا يدعى كميشا (لاحظ دلالة الاسم وتصغيره) اشتم يومًا رائحة شواء أوزة سمينة تنبعث من فرن قريب ، فسال لعابه ، وأراد اغتصابها لنفسه ، ولم يستطع الفران

---

(١) مجلس العدل ، ص ٩ .

(٢) انظر : محمد رجب النجار ، جحا العربى ، شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير ، الفصل الخاص بنوادر جحا والسلطة ، ص١١-١٥٦ ، الطبعة الثانية ، ذات السلاسل ، الكويت ١٩٨٩ .

له رفضًا ، ولكن كيف أن يتصرف مع صاحبها الحقيقى ، فأمره الوالى أن يخبره أن الإوزة قد طارت بعد الشواء ! ، فإن لم يقتنع فلا شك - يقول الوالى - إنكما ستحتكمان إلىّ وأنا الكفيل بتأديبه ! وعندما حضر صاحبها أخبره بأن أوزته قد طارت ، فلم يصدق الرجل ، واعتقد أن الأمر لا يعدو كونه مزاحًا سخيفًا ، إذ ليس من المعقول أن تطير أوزة بعد ذبحها وشيها ، وإذا الأمر عين الجد ، فاشتد غضب المسكين ودب بينه وبين الفران عراك طويل .

اجتمع على إثره قوم كثيرون من كل حدب وصوب ، وثاروا عليه ، واتهموا الفران باغتصاب الإوزة لنفسه ، ومن ثم ضيقوا عليه الخناق ، واشتدت ثورتهم عليه ، فخشى سوء العاقبة واندفع هربًا بحياته كالمجنون . لكَمَ أقرب الناس إليه لكْمَة قوية أطارت إحدى أسنانه، فازدادت ثورة الناس عليه . دفعه حب الحياة إلى الاستماتة فى طلب النجاة ، فانطلق كالسهم المارق هاربًا إلى مسجد قريب ، وصعد مئذنته العالية ، فحاصره الناس حتى كادوا يقبضون عليه ، فألقى بنفسه من فوق المئذنة ، لكنه لم يمت ، فقد سقط على أحد الثائرين فمات ونجا هو . وبينما هو يجرى هاربًا اعترضت طريقه امرأة حامل مع زوجها ، فركلها بقدمه فى بطنها حتى تفسح له الطريق فأسقط حملها ، فتضاعف سخط الناس عليه . هرب إلى دكان جزار ، حاول الجزار أن يقبض عليه ، فعاجلته لكْمَة قوية من الفران ، ذهبت بإحدى عينيه. أدرك الفران هول ما ينتظره من مصير فبادر بالتقاط مدية الجزار ، ولوح بها متظاهرًا بالجنون ، كان حمار جحا قريبًا منه ، فأهوى بمديته عليه - مهددًا - فبتر ذيله وفر هاربًا إلى دار الوالى والناس تلاحقه .

استقر الجميع فى دار الوالى الذى تظاهر بالدهشة وادعى عدم معرفته السابقة بالفران ، فلما استمع للقصة كانت أولى المفاجآت الماكرة - وما أكثرها - حين استنكر موقف صاحب الإوزة ، لا موقف الفران ، وأعلن تصديقه لزعم الفران إن الإوزة " طارت " بعد شوائها ، بل إن فى ذلك دلالة واضحة على إعجاز الخالق سبحانه وتعالى ، لا ينكرها إلا الكافرون ... فهل ينكر أحد أن الله عز وجل قادر على أن " يحيى العظام وهى رميم " فكيف ينكر صاحب الإوزة هذه القدرة الإلهيـة إلا أن يكون كافرًا ؟ فاعترض صاحب الإوزة على هذا المنطق الغريب، مستنكرًا موقف الوالى وميله عن الحق ... فليس المقام مقام إثبات القدرة الإلهية ... فما كان من الوالى إلاّ أن اتهمه بالكفر والإلحاد ، وحكم عليه بغرامة قدرها عشرة دنانير، جزاءً له على مكابرته فى القدرة الإلهيـة التى ليست هى موضوع الدعوى أصلاً !! ولكنه الميل عن الحق وتزييف القانون باسم القانون .

والتفت الوالى إلى الخصم الثاني ، وعرف قصته ... وبدلاً من أن يحكم على الجانى / الفران ، أدان الخصم / الضحية ، ولامه على تطفله وفضوله وتدخله فيما لا يعنيه ، ومع ذلك، وحتى تأخذ العدالة مجراها ، طلب إليه أن يضرب الفران لكمة واحدة ، شريطة أن يُسقط سنًا مماثلة تمامًا لتلك التى أسقطها الفران له ، وإلا فالويل له !! ... وبالطبع كان مثل هذا الشرط المعجز أو الجائر وغير الواقعي حائلاً دون تطبيق القانون ، عندئذ أدرك الرجل / الضحية مدى تحامل الوالى ، وعبثًا حاول استرداد حقه فتنازل عن حقه ، وقد يئس من إقامة العدل . لكن الوالى رفض أن يتنازل عن حق القضاء ، وحكم عليه بغرامة قدرها عشرة دنانير!! .

وجاء دور الخصم الثالث ، وعرف الوالى قصته ، وبدلاً من أن ينصفه - كما تقتضى العدالة الحقيقية لا الزائفة ، ألقى باللوم على القتيل ، إذ لما كان عليه أن يمر فى هذه اللحظة - بالذات - من تحت هذه المئذنة - بالذات - والمدينة ملأى بالمآذن !! وبالرغم من هذا الخطأ الفادح فإنه ينبغى للعدالة أن تأخذ مجراها ، ولن يكون ذلك إلا إذا صعد أخو القتيل إلي هذه المئذنة العالية نفسها ، وأن يمر الفران تحتها ، وعندئذ يلقى بنفسه عليه ، فيصرعه كما صرع أخاه ... وإلا فسوف يلقى حتفه َ فأيقن الخصم / الضحية من مغالطة الوالى وحكمه الجائر ، فيئس من تحقيق العدل وتنازل عن حقه مرغمًا ... ولكن الوالى لم يتنازل عن حق القضاء ، فأمر بتغريمه عشرة دنانير لأنه لم ينفذ أمر العدالة ! .

ثم جاء دور الخصم الرابع ، الزوج والزوجة التى أجهضها الفران ... وبعد غمز ولمز فى حقيقة الجنين وشرعية نسبه ، ألقى الوالى باللوم على هذا الزوج الذى اختار لزوجته مسكنًا فى هذا المكان بالذات ، كما ألقى أيضًا بمسئولية الإجهاض على المرأة نفسها ، إذ كيف لها أن تخرج فى مثل هذه الساعة بالذات وأن تسير فى مثل هذه الطريق بالذات - وطرق المدينة كثيرة - خاصة أنها تعلم أنها ضيقة ، وبذلك كادت تحول بين الفران والهرب من أمام هذه "الوحوش " الضارية التى تلاحقه بلا وجه حق !! ومع ذلك فلابد للعدالة أن تأخذ مجراها ... ولن يكون ذلك إلا إذا قام الفران الذى أفرغ ما فى بطنها بإعادة ملئها بحمل جديد !! فكان أن بهت زوجها ، وأُسقط فى يد المرأة التى بادرت بالتنازل عن حقها ... وكالعادة . لم يعجب هذا التنازل الوالى ، فحكم عليها بالغرامة لأنها - بهذا التنازل - تعصى أوامر الوالى الشريفة ، ولا تأبه بحكم القضاء .

وجاء دور الخصم الخامس .... وكان هذه المرة جحا وحماره ... وقد أدرك ما بين الوالى والفران من تواطؤ ... وهاله ما رأى من حيف وجور ... وأيقن أن لا أمل فى عدالة حقيقية تأخذ له بحقه المغتصب مع مثل هذا الوالى الجائر الذى يحابى الظالم على حساب المظلوم . وعندئذ آثر - جحا - أن ينسحب ، قانعًا من الغنيمة بالإياب " وعوضه على الله " ثم أين له بعشرة دنانير غرامة مقابل ذيل حماره ... والحمار نفسه لا يساوى نصف هذا الثمن ! فكان أن توجه بحماره خارجًا من المحكمة ، وهو لا يصدق النجاة من شر هذا الطاغية الذى لا عدل - فى محكمته - ولا إنصاف . غير أن الوالى سرعان ما لمحه يسوق حماره خارجًا ، فأدركه ، وناداه ، وطلب منه أن يعرض شكاته ، فأنكر جحا أن لاشكاة لديه ولا يحزنون ، ولكن الفران أشار إلى ذيل الحمار المقطوع ، فسأله الوالى عن سبب ذلك ، فادعى جحا أن الله سبحانه وتعالى قد خلقه هكذا بلا ذيل ولا عقل أيضًا ... ولكن الوالى الذى يعرف الحقيقة رفض مثل هذا التبرير ، متهمًا جحا بالكذب ، فشرع يجادله حتى يوقع به فى شباك القانون ، ويدفع الغرامة المقررة ، كما دفعها سابقوه ، وهم صاغرون ، وراح ينكر أن يكون الله - عز وجل - قد خلق الحمار على هذا النحو الأبتر ... عندئذ بادر جحا فجابه الوالى بمثل منطقه (الصورى) قائلاً له : يا سيدى الوالى ، هكذا خلق الله حمارى ! فهل تنكر قدرة الخالق ؟ هل تكابر أيها الوالى ؟ ألم تطر الإوزة بعد الشواء ... ؟! فبهت االوالى وأسقط فى يده وعجز عن الرد[1] أمام المنطق الجحوى الفاضح .

إن هذه النادرة - شأنها شأن نوادر جحا فى مجال السياسة والأمن والقضاء التى قالها الشعب على لسان جحاه إنما تنتهى دائمًا بانتصار جحا - بما عرف عنه من ذكاء لماح وسخرية لاذعة - على أى حاكم جائر أو وال ظالم أو قاض لا ضمير له ، ممن يتلاعبون باسم القانون (الوضعى أو الشرعى ، المحلى أو الدولى) وصنيع النوادر الشعبية المرحة ، لا يأتى انتصافًا لجحا - ذلك الرمز الشعبى الأشهر فى الفكاهة العربية - فحسب ، بل يأتى أيضًا انتصارًا لقيم العدالة والحق والقانون التى يؤمن بها الوجدان الشعبى ، وينشدها الضمير الجمعى ، وأن صنيعه فى كشف هذه الأقنعة المزيفة غايته الثأر عن طريق السخرية من ظالميه ، وتحقيق

---

(١) انظر نص الحكاية كاملاً فى كتاب : جحا العربى وفلسفته فى الحياة والتعبير ص ١٣٦ - ١٣٨ ومرجع سابق .

العدل والسلام ، كما يحلم بها المجتمع الشعبى خاصة فى فترات القهر والضعف . وهذه الوظيفة الانتقامية أو التعويضية أو الأخلاقية[١] هى إحدى أهم وظائف الحكاية المرحة أو الساخرة (حيث السخرية الشعبية سلاح من لا سلاح له) وتلك هى طبيعة الخطاب الجحوى الذائع فى التراث الشعبى العربى .

وإذا كنت قد حرصت على تقديم ملخص وافٍ لهذه النادرة الجحوية ، بكل عناصرها أو وحداتها السردية المكررة أو التكرارية ذات الوظيفة التأكيدية للذات التآمرية ، تأكيداً لحيف القاضى وميله عن الحق المبين ... فإنما لكى أوضح إلى أى مدى استحضر الحكيم هذه النادرة أو استدعاها من ذاكرته النصية ، باعتبارها النص المولّد الذى تفرعت عنه مسرحيته مجلس العدل تولداً أو تفرعًا شبه كامل للحكاية / الأصل ، من حيث البناء والأحداث والشخصيات، إلى حد التماثل ، ولا أقول التطابق ، أو إلي حدّ التماهى شبه الكامل تقريبًا فى وحداتها أو عناصرها االسردية التكرارية ، بنائيًا ووظيفيًا[٢]، باستثناء عنصر واحد فقط قبيل النهاية ، إذ جعل جحا ينهزم لأول مرة وهو أمر لا يخلو من دلالة عميقة المغزى .

لقد كان تفاعل النص الحكائى أكثر ظهوراً ووضوحًا ، وتكثيفًا فى نص الحكيم ، لدرجة أنه لا معنى هنا لتلخيصه أو التعريف به دون أن نقع فى براثن التكرار الممل ، لتماثل النصين الشعبى والمسرحى على المستوى التركيبى والدلالى تقريبًا .

بل إنه لولا وجود النص الحكائى الجحوى سابقًا ما كان النص المسرحى (مجلس العدل) لاحقًا ، مما يعنى أن هذا النص قد ولد شرعيًا من رحم الحكاية الشعبية ، ولم يستطع أن يتخلص من جيناتها الوراثية إلا فى جين واحد يحمل بصمة الحكيم الوراثية . وصنيع الحكيم

---

(١) يقصد بالوظيفة الأخلاقية القواعد الخلقية التى تدعو الحكاية الشعبية إلى الالتزام بها ، والسعى إلى ترسيخها فى المجتمع على نحو ما تؤمن به الثقافة الشعبية ، وهى قواعد تنبع أساسًا من إحساس فطرى بالأخلاقى واللا أخلاقى ، وحتمية الثواب والعقاب ، والانتصار لكل ما هو أخلاقى ومثالى ، ومعاقبة كل ما هو لا أخلاقى ، إنها حتمية انتصار الخير على الشر التى يؤمن بها الضمير الجمعى ويرددها فى مروياته الشعبية حتى يستقيم العالم (ولو كان عالم المتخيل الحكائى الذى قد يتعارض عادة مع عالم الواقع) .

(٢) حول آليات الحكاية الشعبية المرحة أو الساخرة ، من حيث البنية والوظائف ، انظر جحا العربى ، مرجع سابق ص ٢٤١ - ٢٦٠ .

هنا ليس إلا تحويلاً مباشراً للحكاية الشعبية من حديث يروى إلى حدث يشاهد ، أي تحويله من نص سردى إلى نص درامى (مسرحى) من دون الإخلال بآلية الحكاية الشعبية (من حيث بساطة البناء والحدث ، دون التقيد بمكان أو زمان ، والتكرارية التأكيدية ، ونمطية الشخوص وعدم إعطائها أسماء ... إلخ) إلا من خلال ما قام به الحكيم من تمطيط أو تطويل لوقائع الحكاية أثناء مسرحتها تطويلاً يحمل حواراً مفعمًا بالسخرية والكوميديا ، أو من خلال عملية تحويلية بسيطة ومباشرة ، تجلت - اتساقًا مع رؤيته المغايرة لخاتمة الحكاية - فى بعض العلاقات (الاستبدالية) التالية ، من بعد أن ظل يحتشد لها - طبقًا لرؤيته - بقرائن كثيرة تؤكد التماهى شبه الكامل مع النص الشعبى وتشير إلى التعالق الاستبدالى معه على النحو التالى :

* استبدل الحكيم العنوان الجديد (مجلس العدل) بالعنوان القديم للحكاية (وهو الوالى كميش والفران) باعتباره - العنوان - دالاً إشاريًا جديداً على مغايرة الوظيفة للنص المسرحى، كما سنرى وشيكًا .

* استبدل أيضًا شخصية القاضى بالوالى كميش ، دون أدنى تغيير فى الوظيفة أو الدور أو حتى فى الفعل الكوميدى الذى يلعبه كل منهما ، وكلاهما فى أحكامه يتوسل بمنطق خال من كل منطق ، منتهكًا كل الأعراف القانونية ، الوضعية والشرعية . إنه هنا لا معقولية السلوك غير السوى الذى يولد الكوميديا أو الإضحاك فى كل من الحكاية والمسرحية ، وربما كان السبب وراء هذا التغيير أو التبديل بين الشخصيتين يكمن فى أن الحكيم يقرأ النادرة الجحوية من موقع زمنى (تاريخى آخر) اختفت فيه شخصية الوالى ، وتأكدت شخصية القاضى باعتباره هنا رمزاً للسلطة أو القوة القامعة باسم القانون ، وتحت إطار شرعية مزيفة ، محلية أو دولية .

غير أن عودة عجلى إلى كل من النصين الشعبى والمسرحى يتبين أنهما ينسجان سياقًا واحداً تتضافر مكوناته البنائية والدلالية معًا ، بدءًا من الجذر الدلالى المشترك ، ووصولاً إلى نهاية كل من النصين . وهذا السياق تحكمه علاقة مرجعية خاصة ذات مستويين :

الأول : المستوى الحكائى القديم ، أو مستوى المتخيل السردى الذى يزعم الحكيم أنه لايدرى عن نشأته الحكيم " تحت أى ظروف وفى أى عصر كان إبداعه كما يقول .

الثانى : المستوى المعاصر ، أو مستوى النص المسرحى حيث يبدو الواقع الراهن مماثلاً فى معطياته السياسية المعاصرة (للسياق الدلالى الذى ظلت الحكاية االشعبية تتردد فيه) .

وقد ظل هذان المستويان يتنازعان مبنى المسرحية ودلالتها ، ولكنهما يمدانها بقوة إبداعية جديدة وفاعلة ، إلى الحد الذى نسينا معه الأصل الشعبى ، حتى أن أحداً من النقاد لم يفكر فى أن يسأل نفسه عن حقيقة هذا النص الشعبى وأصوله ، بما هو مصدر هذه المسرحية التى اعترف الحكيم أنه قد استلهمها وتعالق معها .

* استبدل الحكيم أيضًا شخصية الفلاح بشخصية جحا بطل الحكاية الأساسى (والإطار المرجعى االساخر الذى يمثل صوت المجتمع أو ضمير الجماعة الشعبية) وهى كما نعرف شخصية معروفة بذكائها الغلاب ، وسخريتها اللاذعة ، وقدرتها على الانتصاف والانتصار لذاتها (الجمعية) فضلاً عن أبعادها أو دلالاتها االتراثية المتوارثة والمختزنة فى الوجدان الجمعى ، برموزها التى اكسبتها نوعًا من الثبات الرمزى ، ولولا هذا الاستبدال ما استطاع الحكيم أن يغير من نهاية المسرحية إلا باستبدال شخصية الفلاح البسيط بشخصية جحا الذى لا يستسلم للهزيمة أو هكذا أراد له الشعب ، ومثل هذا الاستبدال كان ضروريًا حتى يتفق ورؤيته الجديدة والمغايرة فى نصه الإبداعى الجديد .

* جعل الحكيم الفران يشارك القاضى مناصفة فى اغتصاب الإوزة ، فضلاً عن اقتسام الغرامات المالية بينهما إلى جنب صرف مكافأة خاصة له مغيراً بذلك النص الجحوى الذى استأثر فيه الوالى باغتصاب الإوزة لنفسه . ولم يأت هذا التغيير عبثًا بل جاء اتساقًا مع رؤية الحكيم الجديدة ، حيث المصالح المشتركة هى التى تحكم العالم وليس القانون كما هو مفترض .

* قام الحكيم بتغيير طفيف ولكنه متعمد ، وذلك بإضافة جملة حوارية واحدة فقط مشبعة بروح السخرية ، جاءت بمثابة عنصر حكائى إضافى واحد يغاير عنصر النهاية التقليدية للحكاية الشعبية التى انتصرت لجحاها ، وانتصفت له من هذا الوالى أو القاضى أو السلطان الظالم الذى يستغل القانون لتحقيق مآربه الشخصية ، ومصالحه الذاتية ، لا للحكم بالعدل والإنصاف بين الناس ، ذلك أنه فى ضوء الأحكام التعسفية ، وغير المنطقية للقاضى يحاول الشاكون - دون جدوى - الانسحاب متنازلين عن حقوقهم (الضائعة) يائسين من تحقيق العدل ، بمن فيهم الفلاح (رمز الشعب) الذى لا يتقدم عندئذ بشكواه ، متنازلاً عن حقه مادام لن يناله أصلاً ، فما جدوى الشكوى إذن ، وآثر الانسحاب ؛ برغم سلبية موقفه الدال .

ولكن الفران الخبيث يشير للقاضى من وراء القضبان إلى الفلاح قبل أن يخرج من باب المحكمة ، فيبادر القاضى إلى استدعائه ، وهو يسأل الفران عن شأنه ، فيقول :

الفران : يقول إنه كان وسط الناس راكبًا حماره ، وتشبث به إلى أن انخلع فى يدى، وصار أزعر .

القاضى : (ينادى الفلاح) : تعال يا رجل هنا ... مال الذى حدث ؟

الفلاح لم يحدث شىء .

القاضى عجيبة ! ألم يمسك هذا الفران بذيل حمارك .

الفلاح أبداً .

القاضى أليس حمارك أزعر ؟

الفلاح خلقة ربه

القاضى من يوم ولادته ؟!

الفلاح طول عمره بلا ذيل .

القاضى وكيف ينش الذباب عنه ؟

الفلاح أنا أنش له .

القاضى ولما لا تركب له بدل الذيل منشة ؟!

الفلاح فكرة

القاضى أنت رجل كذاب .

الفلاح أنا يا جناب القاضى ؟

القاضى أيوجد يا رجل حمار يولد أزعر ؟

الفلاح ربنا قادر على كل شىء

القاضى أسمعت أنه يخلق الحمار بلا ذيل ؟!

الفلاح كما سمعت أنه يجعل الأوزة المحمرة تطير من الفرن !

القاضى	معقول . أقنعتنى ، لعنة الله عليك . إذن ليس لك شكوى ضد الفران ؟
الفلاح	لا ، أبداً ... لا سمح الله .
القاضى	وماذا جئت تفعل هنا إذن ؟
الفلاح	أتفرج
القاضى	تتفرج ؟ تتفرج على ماذا ؟
الفلاح	على الجلسة .
القاضى	قالوا لك إن العدالة فرجة ؟ وفرجة بالمجان ! حكمت عليك بجنيه غرامة !.
الفلاح	بشكوى أو من غير شكوى ! العدل ملاحق الجميع ![1] .

وهذا يعنى - على مستوى التعالق النصى - أن الحكيم لم يحاول تدمير المبنى الحكائى للنص الشعبى ، بل أبقى عليه - متنًا ومبنى - استدراجًا للقارىء أو المشاهد طبقًا لأفق التوقع لديه حتى نهاية النص ، وعندئذ قام الحكيم بعملية اختراق دلالى مفاجىء لهذا الأفق ؛ فكان مثل هذا التغيير الطارىء على الحكاية بمثابة إدخال جسم غريب عليها . وكان أن شكل هذا الاختراق المفاجىء - فى اللحظة الأخيرة من ختام النص - تغييراً أو تحويلاً جذريًا بالغ التأثير ، فى خلخلة البنية الوظيفية أو الدلالية للحكاية التى يعرفها المجتمع الشعبى ، والتى تتجلى فى عنصر الانتصار للنموذج الجحوى ، الذى تحول هنا إلى عنصر هزيمة .

وما كان الحكيم بمقدوره أن يغاير أفق التوقع لدى المتلقى حول شخصية جحا فى هذه النادرة ، باعتباره يمثل الشعب / المتلقى أصلاً ، فكان أن استبدل به شخصية عامة هى شخصية الفلاح (باعتباره يمثل شخصية الشعب النمطية) حتى تسهل هزيمته ، أو على الأقل يتقبلها المتلقى ويتعاطف معها ، ومن ثم يتسنى للحكيم تغيير هذه النهاية التقليدية للحكاية (المنتصرة للنموذج الجحوى) ؛ فقد جعل الفلاح - رغم مقاومته - يسقط فى خداع القاضى وبراثن القانون ، ويقع عليه ظلم فادح ، أو بالأحرى يعممه الظلم إزاء عالم النص المسرحى الظالم الذى لا عدل فيه .

---

(١)مسرحية مجلس العدل : ص ٤٣ - ٤٥ .

وهنا والآن - لحظة ختام المسرحية - يصبح نص الحكيم مفارقًا للنص الشعبى (لأول مرة) على النقيض من جحا الذى ينتصر على ظالميه ، على مستوى المتخيل الحكائى المعروف فى النوادر الجحوية ، ومن ثم فإن وظيفته فى الحكاية هى كشف أقنعة التزييف التى يرتديها القاضى والقائمون على مجلس العدل وتحقيق العدالة واستعادة الحقوق المغتصبة لأهلها . ومن هنا نفهم لماذا استبدل الحكيم الفلاح بجحا الذى كان يسخر من الوالى بالنيابة عنا وينتصر لنا بسخريته اللاذعة من كل طاغية ، ومن ثم جعل شخصية الفلاح تبدو هنا ضعيفة مستسلمة لا حول لها ولا طول ، وليس بمقدوره أن ينجو من براثن القاضى الظالم أو أن يستعيد حقوقه المغتصبة .

وهكذا تضافرت هذه المستويات لتأسيس حقل دلالى خصب ومغاير ، على مستوى الواقع لا المتخيل الحكائى - يشير أنه لا عدل فى **مجلس العدل** وهنا تكمن **سيميولوجيا العنوان** .

إن النهاية المسرحية هنا جاءت رصداً وتأكيداً وتسجيلاً لواقع سياسى فاجع فى وقتنا الراهن ، (على المستوى الدولى خاصة) ولم تأت قناعًا أو تعويضًا أو تصويراً لما ينبغى أن يكون عليه العالم ، كما هو الشأن فى الحكاية برغم اتفاقهما فى الوظيفة ، بما هى كشف زيف القانون والروح التآمرية وتبرير منطق العدوان والاغتصاب باسم القانون ، حين يتواطأ القائمون عليه ، وحين تساندهم قوة غاشمة كبرى ، وهو أمر من شأنه إعلاء وعى القارىء المعاصر ، وتحريضه - فى رأى الحكيم - عندما يتكشف له الواقع على حقيقته بكل عوراته وفساده ، على النقيض من النص الفولكلورى الذى اكتفى بتفريغ الشحنة الانفعالية المكبوتة - ضد الفساد والظلم - من خلال انتصار وهمى أو المتخيل فى النص الجحوى - تحقيقًا لوظائفه التعويضية ، كما هو شأن القناع الجحوى دائمًا ، وإن كان حلاً هروبيًا (فالسخرية هنا تمييع للموقف ، دون اتخاذ خطوة إيجابية لمواجهته والثورة عليه) .

وبمثل هذه النهاية المأساوية - هزيمة الفلاح أو النموذج الجحوى ، سيان - استطاع الحكيم أن يجعل من نصه المسرحى نصًا مفتوحًا ، فهو لم يغلق نهايتها أمام التأويل برؤية آحادية مغلقة ، وإن ما ترك المجال مفتوحًا يتفاعل مع قارئه النموذج الذى تقع عليه - عندئذ - تبعة إكمال الخطاب / النص المسرحى ، وإعادة إنتاجه والإسهام فيه ، وهذا هو معنى أن يبقى المجرمون ، مجرمو القانون والسلطة طليقى الأيدى ، يكررون فعلتهم دون رادع من ضمير أو

قانون ، على النقيض من نهاية النادرة الجحوية التي انتهت نهاية مغلقة ، أحادية التفسير بالانتصار له (الانتصار السلبي من وجهة نظرنا) على نحو ما ذكرنا من قبل .

وهكذا تحول نص الحكيم الذي انطلق من النص الحكائي إلى نص مفارق أو معارض له في الوقت نفسه ، وتكرست بذلك وظيفة المغايرة التي قامت بها عملية التحويل المباشر والبسيط، كما تجلت ليس في العلاقات الاستبدالية السابقة فحسب ، وإنما في أبرز تجلياتها التي تمثلت في استبدال النهاية السلبية في المسرحية بالنهاية الإيجابية في الحكاية ، مما أفضى إلى فعل المغايرة الدلالية ، وعلى نحو يكرس وظيفة المعارضة بين النصين .

وتتجلى هذه الرؤية - على مستوى التناص الخارجي - كما كشف عنها الحكيم في عتبة المسرحية حين قال : إن هذه المحكمة تذكرنا ببعض المجالس الدولية المعاصرة[1] وبذلك استحضر الحكيم الحاضر في مسرحيته ، لا الماضي الذي وقفت عنده الحكاية الشعبية عندما قام باستحضارها لحظة تخلق أو تشكيل المسرحية ... وهو ما كشف عنه الحكيم أيضًا في عتبة النهاية (وكلتا العتبتين هنا من النصوص المصاحبة) حين قال إن هذه المسرحية .. "تحمل معنى واحداً هو طلب العدل والسلام [2]" على المستوى الدولي . إن مثل هذه العتبات والمضامين النصية تحيلنا فوراً - على مستوى التناص الخارجي - إلى واقع حي عقب هزيمة العرب المروعة في عام ١٩٦٧ ، وغياب العدل والسلام عن قرارات مجلس الأمن الدولي التي هيمنت عليها الولايات المتحدة والدول الاستعمارية الكبرى ظلمًا وعدوانًا ، وصاغتها على النحو الذي ترتضيه إسرائيل المعتدية ، تواطؤاً معها ، وحرصًا على مصالحها في المنطقة ، وهي كما نعلم قرارات مجحفة بحق العرب تمامًا ، ومشجعة في الوقت نفسه لإسرائيل على اغتصاب أراض عربية جديدة ، وطارت فلسطين نفسها (الإوزة السمينة) ، ولم تكتف أمريكا بذلك بل قلبت الموازين الدولية في الصراع العربي الإسرائيلي رأسًا على عقب - دون أن يستطيع أحد الوقوف في وجهها - وتحول العرب الضحايا إلى معتدين وتحول المعتدون إلى ضحايا ، وبات الغاصب مغتصبًا والمغتصب غاصبًا ، وباسم القانون ، وتحت سمع وبصر الأمم المتخددة ، بمجلسيها ، مجلس الأمن ومجلس العدل معًا ..

---

(١) مسرحية مجلس العدل : ص ٩ .

(٢) نفسه ص ١٢٧ .

ذلك أن الولايات المتحدة التى قامت بدور القاضى كانت صاحبة مصلحة فى ترسيخ الاحتلال الإسرائيلى لفلسطين وتكريسه ، وترى فى إسرائيل امتداداً لها ولمصالحها . وقد رمز الحكيم لإسرائيل بالفران الذى جعله الحكيم - اتساقًا مع رؤيته المعاصرة - متواطئًا مع القاضى منذ البداية - بل بمبادرة منه أساسًا ، كما كشف الحوار الذى دار بينه وبين صاحب الإوزة الذى لا حول له ولا قوة ، عن أن الإوزة هنا ليست إلا رمزاً لفلسطين المغتصبة التى تواطأ الغرب والصهيونية العالمية معًا على اغتصابها ، وتسليمها إلى اليهود باسم حق تاريخى مزعوم ، سخر منه الحكيم حين جعل الفران هو الذى يطلب - تضليلاً - من صاحب الإوزة الحقيقى أن يثبت أمام عدالة المحكمة حقه التاريخى فى ملكية هذه الإوزة ، ودخل معه فى سفسطة قانونية إذ طالبه - بمساندة القاضى - بضرورة إثبات هذا الحق التاريخى كما هو معروف فى " تاريخ الإوز منذ كان بيضة " ، وأيهما كان أسبق : الإوزة أم البيضة ؟! إلى غير ذلك من مغالطات ، تحامل عبرها القاضى وأعلن بالباطل فشل صاحب الإوزة فى تقديم الدليل ، ومن ثم فهو المغتصب ، وشهد عندئذ للفران بأنه صاحب الحق التاريخى فى ملكية الإوزة لأنه كان صاحب الإوزة الأولى (حواء الإوز) ، وعلى نحو يذكرنا تمامًا بما ادعته إسرائيل - بمساندة أمريكا - من مزاعم تاريخية موغلة فى القدم فى أرض فلسطين .

وعلى الرغم من أن الحكاية الشعبية الجحوية تتصف بكثير من التجريد الزمانى والمكانى ، باعتبارها إنسانية المضمون ، وعلى الرغم أيضًا من أن الحكيم حافظ على مكوناتها البنائية إلا أن الحوار الذى جاء به الحكيم كان مليئًا بالإيحاءات والدلالات المعاصرة[1] التى ترتبط ارتباطًا مباشراً بالواقع السياسى الراهن (خارج النص) عندما جعل الفران يصر بتحريض من القاضى نفسه على إثبات " وضعه الشرعى " وعندئذ بادر القاضى دون أن يأبه باعتراضات صاحب الإوزة الحقيقى ، وأصدر قراراً جائراً ومراوغًا ، منح بواسطته الفران حق الامتلاك الشرعى مادام هو صاحب الحق التاريخى فى امتلاك جنس الإوز ، بما فى ذلك الإوزة موضوع النزاع ، (وعندئذ نتذكر فوراً ما ادعته إسرائيل من مزاعم فى إغتصاب فلسطين ، وكيف أن أمريكا التى استصدرت هذا القرار من مجلس الأمن ، كانت هى أول دولة فى العالم تعترف بالكيان الصهيونى الذى يعد سابقة فى تاريخ الأمم المتحدة ، باعتبارها أول دولة فى العالم

---

(١) انظر نص الحوار فى المسرحية ، ص ١٦ - ٢١ .

تولد بقرار[١]، تسانده قوة غاشمة) وعلى الرغم من أن صاحب الإوزة هو المالك الحقيقى كما نعلم جميعًا ، إلا أنه عجز عن استعادة حقه المغتصب طبقًا لمنطق القوة والعدوان والاغتصاب . ومن ثم فلا عدل ولا سلام على حد تعبير الحكيم ، فى عالمنا المعاصر (أى عدل نتوقع ، وأى ظلم يحدث ؟! كما يقول) .

لم نشأ أن نقف هنا على التعالقات النصية الأخرى التى تتقاطع فى فضاء النص المسرحى، مثل التناص اللغوى القائم بين لغة الحكاية الشعبية ، ومفرداتها وبين بساطة لغة المسرحية ووضوحها ، واستعارتها لكثير من الأمثال الشعبية والعبارات الدارجة التى توحى بعبق لغة الناس ، النابعة من الروح الشعبية على حد تعبير الحكيم ، وبقدورنا أن نصادفها بكثرة بين طبقات النص المسرحى ، قابعة هناك لتضىء المشهد كله بدلالاتها وإيحاءاتها ووظائفها الجمعية . ولم نشأ أيضًا الوقوف على استعارة الحكيم لروح النكتة والفنتازيا والفكاهة الشعبية الكامنة فى الحكاية بين سلوك القاضى المعوج وانحرافه عن جادة الصواب ومعايير العدل - باسم القانون - وهنا تكمن المفارقة المولدة للفعل الكوميدى عند الحكيم - بين المنطق

---

(١) - من الجدير بالذكر - غداة مأساة تقسيم فلسطين سنة ١٩٤٧ تحت سمع وبصر الأمم المتحدة ومجلس الأمن (بين العرب واليهود) بزعم أن اليهود أصحاب حق تاريخى قديم فى فلسطين ، وعندئذ اعترض مندوب مصر الدائم فى الأمم المتحدة - عبد الرحمن باشا عزام إن لم تخنى الذاكرة - مستنكراً ذلك القرار الغاشم ومستشهداً فى الوقت نفسه بنادرة جحوية من هذا القرار الباطل ، تسخر من هذا الموقف الجائر وتدينه فى الوقت نفسه ، حين قال من على منصة هيئة الأمم هذه المقولة الجحوية الذائعة " إذا كان هذا هو اللحم فأين القط ؟ وإذا كان هذا هو القط فأين اللحم ؟ يعنى بذلك إذا كانت فلسطين وطنًا لليهود كما تزعم إسرائيل والقوى المناصرة أو المتعصبة لها ، فأين وطن الفلسطينيين أنفسهم .

" مشيراً بذلك إلى النادرة الجحوية التى تآمرت فيها زوجته عليه بتحريض من عشيقها الذى استغل فى ذلك طيبة جحا وتسامحه ، فكان كلما أتى لها برطلين من اللحم طبختهما وأكلتهما مع عشيقها ، دون أن تترك لزوجها شيئًا .. وكلما سأل جحا عن اللحم زعمت أن القط قد أكله ، وتكرر الأمر مراراً ، حتى ضاق جحا ذرعًا بكذبها المكشوف ، وبادر إلى القيام بفضح أمرها وزيف خداعها ، وذلك عندما قام بوزن القط أمام عينيها ، فوجد وزنه رطلين بالتمام والكمال ، وعندئذ قال لها عبارته المثلية المشهورية : إذا كان هذا هو اللحم فأين القط ؟ وإذا كان هو القط فأين اللحم ... يا فاجرة ؟ وهى يعنى أن مثل هذا الزعم فى الحق التاريخى لليهود فى فلسطين يشبه زعم زوجة جحا وتآمرها عليه ، وكلاهما باطل ولكنه منطق القوة أو بالأحرى قانون الأقوياء على الضعفاء .

واللا منطق ، بين منطق القانون والعدل ولا منطق السيف والقوة ، أو بين الشرعية واللا شرعية (فكلنا يعلم أن القاضي كان على خطأ ، وأن أفق التوقع عند المتلقي يتناقض حتمًا مع التزييفات التي ضحك عليها وسخر منها) .

لم يكن نص الحكيم وحده هو الذي تعالق مع نوادر جحا ، بطابعها الكوميدي ، ورؤيتها النقدية الساخرة [١] ، بل سبقته إلى ذلك نصوص أخرى معاصرة توالدت أو تناسلت من المأثور الجحوي باعتباره مجالاً تناصيًا فولكلوريًا خصبًا ... ومنها على مستوى الإبداع المسرحي والروائي مسرحية مسمار جحا لعلي أحمد باكثير ، وآلام جحا لمحمد فريد أبي حديد ... على سبيل المثال باعتبارها نصوصًا مماثلة دلاليًا على مستوى التناص الذاتي ، ولكن يبقى الحكيم متميزًا في استلهامه الديناميكي للإبداع الشعبي ، بروح مغايرة ورؤية مفارقة ، ووعي معرفي ونقدي بطبيعة المادة الفولكلورية وطرائق استلهامها ، استيعابًا وتحويلاً ، منتجًا لدلالات جديدة في تفاعل نصي مبدع ، وعلى نحو يؤكد أن انبهار الحكيم بالثقافة الغربية لم يحل دون استيعابه لتراثه القومي عامة والشعبي خاصة وعلى نحو يؤكد وعيه المبكر بضرورة استلهام الإبداع الشعبي العربي - جوهر الثقافة العربية - وتوظيفه في خطابه المسرحي توظيفًا إيجابيًا فاعلاً ، مؤكداً بذلك ريادته التاريخية والفنية ى هذا المجال ، من أجل بناء أفق جديد للأدب

---

(١) - من فضول القول أن نبادر هنا فنشير إجمالاً إلى أن الحكيم - إبان مرحلة التكوين الفولكلوري - مدين للفترة التي قضاها في ريف مصر - تلميذاً ونائبًا - بحبه الشديد وإعجابه البالغ وتعاطفه المطلق مع " الحمار " الذي رأى فيه رمزًا للذكاء والصبر والكفاح والعمل في صمت وإخلاص دون شكوى أو تذمر ، ولذلك كان الحكيم يتعجب من استهانة الناس بهذا المخلوق وإساءة معاملته وازدرائه ، فضلاً عن اتهامهم له بالغباء بغير وجه حق . وأن هذا الإعجاب " الإنساني " بالحمار ظل كامنًا في ذاكرته الفولكلورية أمداً طويلاً حتى تجلى في بعض إبداعاته الأدبية والفكرية فيما بعد (أو في اقتنائه لعدد من التماثيل النحاسية للحمار ، تصاحبه دائمًا في بيته وفي مكتبه في الأهرام) الأمر الذي يذكرنا فوراً ، وعلى نحو تناصي ، بصنيع الإبداع الشعبي مع الحمار حيث ارتقى به إلى درجة الكائن الإنساني وذلك في النوادر الجحوية المشهورة بين جحا وحماره ، وما كان بينهما من حواريات طريفة (ما أكثرها عدداً وما أعمقها مغزى) ومن المعروف أن الحمار في النوادر الجحوية جاء رمزاً بالغ الدلالة في نقد الهيئتين السياسية والاجتماعية (انظر أيضًا بشأن العلاقة بين جحا وحماره وطبيعتها الرامزة : جحا العربي ، ص ٢٠٩ - ٢١٧ ، مرجع سابق) تمامًا كما فعل الحكيم في بعض كتبه مثل : - حماري قال لي (١٩٣٨) - رواية حمار الحكيم (١٩٤٠) - مسرحية الحمير (١٩٧٥) .

العربى المسرحى ، على نحو يفصح - في النهاية عن عمق العلاقة بين الأدبين المسرحى والشعبى عند الحكيم ، بما هى مدخل مهم لإدراك خصوصية الخطاب المسرحى العربى عامة ، ومنزلته بين سائر ضروب الخطاب المعرفى والأدبى المعاصر .

النمط الثالث : السلطان الحائر ونمط التناص المضمر :

من المسلم به فى الدراسات النقدية المعاصرة أن كل نص ، نصٌ جامع تقوم فى أحشائه نصوص أخرى فى مستويات متغيرة ، وبأشكال تتعرفها إن قليلاً أو كثيراً : هى نصوص الثقافة السابقة ، ونصوص الثقافة الراهنة ، فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة " على حد تعبير رولان بارت[(١)]. وهو ما لا خلاف عليه منذ أن ظهرت نظرية التناص عند جوليا كرستيفا ، ثم تطوير جيرار جينيت لها ، وإن ظل التناص - بالمعنى الكرستيفى - حاضراً كما هو عند جينيت ، الذى قام بتعريفه تعريفًا مكثفًا " بحضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار " . والتناص transtextualite - بهذا المعنى عند كليهما - ثلاثة أشكال يعنينا منها الشكل الذى تطلق عليه جوليا كريستينا مصطلح L'Allusion بمعنى الإلماع أو التلميح (على خلاف فى الترجمة) باعتباره ضربًا من التناص أقل وضوحًا وأقل حَرْفية " لا يستطيع إلا الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر ، لما يلاحظ فيه من نزوع نحوه بشكل من الأشكال "[(٢)] وهذا هو ما أوجزناه فى كلمة مضمر ... والإلماع أو التلميح - فيما نراه - ضرب من التضمين (بالمعنى الوارد تقريبًا فى البلاغة العربية) مغاير للاستشهاد أو الاقتباس (بما هو بنية نصية مستقلة بذاتها ومتكاملة ، فلها بداية ونهاية[(٣)] بل يأتى النص السابق مندمجًا ضمن النص الجديد بحيث يصعب على القارىء غير المكوِّن أن يتبين وجود التناص أحيانًا ، وإن كان بمقدور القارىء المتمرس الذى يمتلك كفاءة معرفية أو ثقافية عالية أن يكتشف النص الأصلى المدمج فى النص الجديد وأن يفرز العناصر الغائبة

---

(١) رولان بارت : نظرية النص ، ترجمة منجى الشملى وآخرين ، حوليات الجامعة التونسية ص ٨١ ع ١٩٨٨/٢٧ .

(٢) جيرار جينيت : أطراس ، الفصل الأول ، ترجمة المختار الحسينى ، مجلة علامات(جدة) ص ١٨٠ ج ٢٥ م ٧ سبتمبر ١٩٩٧ .

(٣) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائى ، ص ١١٢ ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ١٩٨٩ .

للنص (والعناصر هنا قريبة من معناها الفولكلورى Motifs) التى جاءت مدمجة ضمن البنية النصية الجديدة ، وتبدو وكأنها جزء منها ، لكنها تدخل معها فى علاقة تناصية مضمرة.

ومن ثم فإن مفاصل التناص الأساسية هنا تبدو مجهولة ومضللة ، بسبب قصور الدراسات السابقة فى الوقوف عليها وتحديد نصوصها الأصلية التى تعالقت معها المسرحية ، بيد أن تعقبًا دقيقًا لهذه الوقائع السردية التاريخية والحكائية - بما هى جميعًا هنا نصوص شعبية - بين النصين : القديم والحديث ، الشعبى والمسرحى ، وتعقبًا مماثلاً لخصائص الشخصيات الرئيسية ودورها أو وظائفها السردية ، وللنظام الزمنى (التاريخى) الذى يؤطر سلسلة الوقائع ، فى النصين الشعبى و المسرحى يكشف عن تماثل على مستوى البناء (حبكة المسرحية تحديداً والمرهونة بإقامة الأذان فى غير موعده) . كما أن القرائن المحتشدة فى النصين أيضًا ، وخاصة على مستوى القراءة الأفقية تكشف عن تماثل مماثل على مستوى البنية الدلالية .

وعلى الرغم من ذلك فإن نص " السلطان الحائر " ينسج كيانه الخاص على تخوم النص الشعبى ، التاريخى والحكائى ، ويطور آليات بنائه الخاصة ، وهذه إحدى السمات الأساسية للنصوص الإبداعية الخصبة " .

فقد هيمنت على هذا النص (السلطان الحائر) دائرتان نصيتان مضمرتان ، وكلتاهما تتنازعه ، وتشكل مجاله التناصى ، وتسعى للهيمنة عليه باعتباره فضاءً نصيًا تتحاور وتتصارع داخله النصوص الماثلة لحظة تكونه أو تشمله أو تخلقه حتى تجعله تابعًا لها ويدور فى فلكها النصى ، وهما مضمرتان هنا ، بمعنى أن الحكيم لم يشر إلى أصولهما الفولكلورية التى غابت بالطبع فى معظمها عن معظم نقاد الحكيم ودارسيه ، هاتان الدائرتان هما :

الدائرة التاريخية : التى ألمح إليها بعض النقاد ، وإن لم يتبينوا أنها هنا دائرة لا تنتمى للتاريخ الرسمى بقدر ما تنتمى أساسًا إلى التاريخ الشعبى أو الشفوى Oral History القائم على المرويات الشعبية المتواترة قبل أن تعرف طريقها إلى التدوين بعد ذلك بسنوات طويلة فى بعض كتب التاريخ الموسوعى وكتب السير والتراجم كما سنرى وشيكًا . ومثل هذه المرويات - كما نعلم - من شأنها المبالغة والتضخيم إلى حد التناقض أحيانًا ، فضلاً عما يمكن أن تحمله من إسقاطات . وعمومًا فإن المقصود بها هنا قصة الشيخ العز بن عبد السلام (٥٧٧ -

٦٦٠هـ / ١١٨١ - ١٢٦٢م) مع بعض أمراء المماليك التى ذكرها ابن تغرى بردى فى النجوم الزاهرة أو كما رواها السبكى فى طبقاته ، أو غيرهما ، أثناء توليه منصب القضاء ، إذ رفض تنفيذ أحد الأحكام التى أصدرها أحد أمراء المماليك ، استناداً إلى أنه لم يكن قد تم عتقه ، ومن ثم لا يحق له أن يحكم بين الناس أو يتولى إمارتهم ، وهنا تنتهى رواية ابن تغرى بردى.

غير أن النقاد - فيما يبدو - وعلى رأسهم الناقد المعروف محمد مندور قد واصلوا تكملتها من كتاب آخر عن الشيخ العز ، كتبه ابن له ، وفيه جاء أن هذا الأمير استشاط غضبًا ، إذ كيف يجرؤ واحد من العامة على عصيان أوامره ، ثم قام فى كوكبة من فرسانه لتأديب الشيخ ، ولكنه فوجىء به ثابتًا كالطود ، يخرج إليه ويسأله عن حاجته ، فسقط فى يد الأمير الذى جوبه بشجاعة الشيخ ، فانهال على يديه يقبلها ويسأله الدعاء والسماح (خشية الفضيحة أو التشهير به) ، وقد انهار جبروت سيفه أمام قوة الحق وشجاعة الموقف ..

وليس أدل على أن هذه الدائرة التاريخية تنتمى إلى التاريخ الشفاهى أو الشعبى من أن لها روايات متعددة ، متباينة ، أو بالأحرى متناقضة ، فيما بينها إلى حد بعيد مبالغ فيه ، لدرجة أن بعض الروايات تجعل بطلها هو السلطان نفسه ، الذى ظل يتوعد الشيخ ويهينه ، ولكنه فى النهاية يعود فيسترضيه ويقبل شروطه ، ويقوم بشراء جميع الأمراء المماليك ، ويغالى فى ثمنهم ، ويصرفه فى وجوه الخير على الرعية ... وفى روايات أخرى يكون هذا الأمير نائب السلطنة ، ويروى كذلك أنهم جماعة من كبار أمراء المماليك .... إلى غير ذلك من مرويات تنبىء بأحلام الرواة ، وتشى برغبتهم الجماعية فى سلطان أو والٍ أو قاضٍ ، قادر على إقامة العدل ولديه الشجاعة على مواجهة مثل هذا السلطان الظالم [1].

---

(١) للوقوف على بعض هذه المرويات الشعبية ، انظر إلى جانب المصادر المشار إليها فى المتن :

- طبقات الشافعية الكبرى للسبكى (عبد الوهاب) ج ٥ ص ٨٤ - ٨٥ (ط١) المطبعة الحسينية ، القاهرة (ب.ت) .

- ذيل مرآة الزمان لقطب الدين اليونينى الحنبلى م١ ص ١٧٢ .

- شذرات الذهب فى أخبار من ذهب لابن العماد الحنبلى ص ١٠٣ .

- فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى ، ج ١ ص ٥٩٦ .

والأخرى هى الدائرة الفولكلورية (الغائبة عن نقاد الحكيم تمامًا) التى يعنينا أن نقف عندها بشيء من التفصيل ... وإذا كانت الدائرة الأولى تشير إلى مبدأ فقهى من مبادىء الحكم الإسلامى ، انطلق منها الحكيم فى تصوره للحاكم العادل ، واستطاعت أن تجذب إليها النص دلاليًا فقط ، فإن الدائرة الأخرى التى نسعى للإبانة عنها بما هى متفاعلات أو متناصات فولكلورية ، هى التى استطاعت أن تجذب النص إليها بنائيًا (من حيث دورها فى البنية التركيبية أو البناء الدرامى للمسرحية) ودلاليًا (عن طريق المماثلة وتعميق الدلالة) . وأعنى بها " موتيف الأذان " أو عنصر الأذان الذى ظل محتفظًا بإيحاءاته ودلالاته الرمزية الشرعية أو القانونية (وهو العنصر الذى اتكأ عليه معظم البناء الدرامى للنص المسرحى للحكيم كما سنرى وشيكًا) من حيث إن الأذان نص ثقافى شرعى ، له معنى محدد ووظيفة محددة ، ولكن أيضًا يمكن - إذا لم تصدق النوايا - أن يتم التلاعب به ، تقديمًا أو تأخيرًا ، وعندئذ يفقد مضمونه وشرعيته أو وظيفته فى الحالين . كالقانون سواء بسواء ، إذ أن للقانون أيضًا وظيفة محددة إذا توخى القائمون عليه تحقيق العدالة ، ولكنه أيضًا يمكن أن يكون نصًا بلا روح إذا تم التلاعب به وتفسيره - عن هوى - وتزييفه لصالح الأقوى .... تمامًا كما تم التلاعب بالأذان فى المسرحية .

وقد استلهم الحكيم - كما روى لى ذلك بنفسه - عنصر التلاعب بالأذان تقديمًا وتأخيرًا لغير وظائفه المشروعة من واقعة حقيقية جرت أحداثها فى عصر المعتضد بالله العباسى (٢٨٩هـ /٩٠٢م) ، وقد اشتهر بإقامة العدل وإصلاح بيت مال المسلمين ، ثم تحولت - بالتناقل الشفاهى ومبالغاته على مر السنين - إلى قصة شعبية دفعت القاضى أبو على الحسن بن أبى القاسم التنوخى (ت ٣٨٤ هـ / ٩٩٤م) إلى تدوين وقائعها فى كتابه **الفرج بعد الشدة** الذى كان الحكيم معجبًا به[1]، وهذا موجز نصها المدون ، على لسان بطلها :

---

(١) - حدث ذلك ، عندما قابلت الحكيم عام ١٩٧٨م لإهدائه . راجع : إضاءة وتأسيس ، الفقرة الخامسة من هذه الدراسة . مع ملاحظة أن الحكيم زعم خلال هذا اللقاء أنه لم يعد يذكر النص الأصلى الذى أخذ منه ؛ فلما أعدت النص الأصلى إلى صاحبه القاضى التنوخى تذكر الحكيم فورًا أنه أحد الكتاب الذين تأثر بهم وقرأ لهم كثيرًا ، وصدق على قوله . وهذا صحيح فقد ذكر بالفعل فى بعض كتبه أنه واحد من أفضل كُتّاب السرد العربى القديم ، على نحو ما أشرنا إلى ذلك من قبل .

" أنا رجل أؤم وأقري (هكذا) في هذا المسجد منذ أربعين سنة ، ومعاشى هذه الخياطة لا أعرف غيرها ، وكنت منذ دهر قد صليت المغرب ، وخرجت أريد منزلى ، فاجتزت بتركى كان فى هذه الدار ، وامرأة جميلة تجتازه ، فتعلق بها وهو سكران ليدخلها داره ، وهى ممتنعة تستغيث ، وليس أحد يغيثها ولا يمنعه عنها ، وتقول فى جملة كلامها : قد حلف زوجى بطلاقى ألا أبيت عنده ، فإن بيتنى هنا حرّمنى ، مع ما يرتكبه منى من المعصية . قال فجئت إلى التركى ورفقت به وسألته تركها ، فضرب رأسى بدبوس فشجنى ، وأدخل المرأة داره ، فصرت إلى منزلى فغسلت الدم ، وشددت الشجة ، وخرجت أصلى عشاء الآخرة، فلما فرغت منها قلت لمن حضروا : قوموا معى إلى عدو الله هذا التركى ننكر عليه . ولا نبرح أو يخرج المرأة ، فقاموا وجئنا فصحنا على بابه .

فخرج علينا فى عدة من غلمانه (جنده) ، وأوقع بنا وقصدنى من دون الجماعة ، فضربنى ضربًا عظيمًا حتى كدت أتلف منه ، فحملنى الجيران كالتالف ، فعالجنى أهلى ونمت نومًا ثقيلاً، وفقت نصف الليل مما حملنى النوم للألم وذكراً للقصة . فقلت هذا قد شرب طول ليلته ، ولا يعرف الأوقات ، فلو أذنتُ لوقع له أن الفجر قد طلع فأطلق المرأة ، فلحقت بيتها قبل الفجر ، فسَلِمت من أحد المكروهين (فقدان الزوج والبيت أو الطلاق) ، فخرجت إلى المسجد متحاملاً وصعدت المنارة فأذنت ، وجعلت أتطلع منها إلى الطريق ، أراقب خروج المرأة ، فإن خرجت وإلا أقمت الصلاة لكى لا يشك فى الصباح فيخرجها .

فما مضت إلا ساعة والمرأة عنده ، إلا وقد امتلأ الشارع خيلاً ورجلاً ومشاعل وهم يقولون : من هذا الذى أذن الساعة ... ؟ أين هو ؟ ففزعت وسكت ، ثم قلت أخاطبهم لعلى أستعين بهم على إخراج المرأة ، فصحت من المنارة – أنا أذنت . فقالوا – أجب أمير المؤمنين . فقلت – دنا الفرج ، فنزلت ، فإذا بدر (قائد حرس الخليفة) وعدة غلمان معه ، فحملنى وأدخلنى على أمير المؤمنين فلما رأيته هبته وارتعدت ، فسكّن منى وقال – ما حملك على أن تغرر بالمسلمين بأذانك فى غير وقته ، فيخرج ذو الحاجة فى غير وقتها ، ويمسك المريد للصوم فى وقت أبيح له الإفطار ، وتقطع العسس عن الطواف والحرس ؟

فقلت : فليؤمنى أمير المؤمنين لأصدق . قال أنت آمن . فقصصت عليه القصة وأريته الضرب ... فقال يا بدر علىّ بالغلام (يعنى هذا الأمير التركى) والمرأة فى هذه الساعة ، وعُزلت فى موضع ، ومضى بدر وأحضر الغلام والمرأة ، فسألها المعتضد عن الصورة ، فأخبرته بمثل ما قلته . فقال لبدر : بادر بها الساعة إلى زوجها مع ثقة ، يدخلها دارها ، ويشرح لزوجها خبرها ، ويأمره عنى بالتمسك بها والإحسان إليها ، ثم استدعانى فوقفت ، وجعل يخاطب الغلام وأنا قائم أسمع الكلام . فقال له : يا فلان كم جرايتك فى كل سنة ؟ قال كذا وكذا ؟ قال : وكم عطاؤك ؟ قال : كذا وكذا . قال فما كان لك فيهن وفى هذه النعمة العظيمة العريضة كفٌ عن ارتكاب معاصى الله تعالى ، وخرق هيبة السلطان حتى استعملت ذلك وتجاوزته بالوثوب على مَن أمرك بالمعروف .. ؟

قال : فأسقط الغلام فى يده ، ولم يحر جوابًا . فقال : هاتوا جوالقًا (هكذا) ومداقّ الجصّ ، وقيداه وغُلاه ، فقيده وأغله وأدخله الجوالق ، وأمر الفراشين بدقه بمداق الجص ، وأنا أرى ذلك وهو يصيح ، ثم انقطع صوته ومات . فأمر به فغرق فى دجلة . وتقدم لبدر أن يحمل ما فى داره يصادر أمواله وغلمانه . ثم قال يا شيخ ، أى شىء رأيت من أجناس المكروه ، ولو على هذا ، وأومأ بيده إلى بدر ، فالعلامة بيننا أن تؤذن فى هذا الوقت . فإنى أسمع صوتك[١] واستدعيك ، وأفعل مثل هذا بمن لا يقبل منك أو يؤذيك . وانتشر الخبر عند الأولياء والغلمان (الولاة والجند) ، فما خاطبت منهم أحداً بعدها فى إنصاف أحد أو كفٌ عن قبيح إلا طاوعنى كما رأيت ؛ خوفًا من المعتضد ، وما احتجت أن أوذن إلى الآن[٢] .

---

(١) من المعروف أن دار الخلافة قديمًا كانت تختط دائمًا إلى جوار المسجد الجامع فى عمارة المدن الإسلامية قديمًا .

(٢) القاضى التنوخى (أبو على المحسن ابن أبى القاسم) : الفرج بعد الشدة ، ج ٢ ص ٢١٩ - ٢٢١ (ط١) مكتبة الخانجى ، مصر ، (١٩٥٥) .

والآن لو شئنا أن نحلل هذه الحكاية إلى موتيفاتها أو عناصرها الأولية وجدناها من حيث الشخوص تتمضن (إلى جانب نفر من العامة) الشخصيات التالية :

الخليفة : الذى اشتهر بالعدل - فى الحكاية والتاريخ - يؤمن بالقانون ، نصًا وروحًا وتنفيذاً .

التركى : أحد أمراء أو قواد عسكر الخليفة و يغتصب بالقوة امرأة شريفة ، بغير وازع من ضمير أو خلق أو مروءة .

المرأة : شريفة من عامة الشعب ، ساقها حظها العاثر - أثناء مرورها أمام المسجد - للوقوع فى براثن هذا القائد العسكرى السكير .

المؤذن : هو كذلك من عامة الشعب ، يخاطر بنفسه فى سبيل إنقاذ هذه المرأة من ورطتها العصيبة ، وذلك حين قام برفع الآذان فى غير وقته [١].

وأما من ناحية الأحداث أو المتن الحكائى فهى :

* امرأة شريفة من العامة وجدت نفسها فجأة فى ورطة عصيبة ، كادت تفقد معها كل شيء ، شرفها وسمعتها .

* الحيلة - هى الوسيلة الوحيدة هنا لإنقاذها ، بعد أن عجزت الوسائل الأخرى أمام بطش هذا العسكرى وغلمانه (جنده) .

* جوهر الحيلة يقوم على التحايل فى أمر شرعى هو الأذان ، وذلك بتقديم موعده إلى منتصف الليل ، وما سوف يترتب على ذلك من إنقاذ حياة المرأة وسمعتها.

* دهشة الجميع والقبض على المؤذن بتهمة رفع الأذان فى غير موعده الحقيقى ، لما سوف يترتب على ذلك من نتائج عملية وشرعية .

---

(١) تجدر الإشارة إلى موتيف الأذان فى غير أوانه لغايات شخصية أو أمنية تكرر فى أكثر من حكاية شعبية مدونة فى تراثنا القصصى ، بل ثمة قصة مشابهة لما رواه التنوخى ، كانت قد ظلت تتواتر فى بعض كتب السير والتراجم ، ومنها قصة " أمير تركى طفيلى " آخر ، كان دائم الاعتداء على الحرمات إبان عصر المماليك ، ولم يكشف أمره للسلطان إلا من خلال رفع الأذان فى غير أوانه ، فلفت ذلك انتباه السلطان وسأل عن السبب ، وتم فضح هذا الأمير المملوك ، ومن ثم معاقبته على النحو السابق . انظر : ابن الجوزى (٦٥٤ هـ / ١٢٥٧م) : أخبار الحكماء ، ص ٥ ، مطابع الأهرام ، القاهرة (ب.ت) .

* الخليفة يقوم بنفسه بالتحقيق فى هذه القضية الحساسة ، ويصدر بشأنها حكمًا عادلاً يتفق وروح القانون مما يفصح عن شجاعته وإيثاره تطبيق القانون نصًا وروحًا .

* الخليفة ينصف المرأة ، مؤمنًا ببراءتها وشرف عرضها ، ويبعث بها إلى زوجها معززة مكرمة ، بل يدعوه إلى التمسك بها والإحسان إليها بأمر منه ، لأنه لا ذنب لها فيما وقع لها ، فهى امرأة شريفة ، وليست سيئة السمعة كما قد يظن بها .

* نجاة المؤذن من العقاب لأن مقاصده نبيلة ، وغدا مسموع الكلمة لدى الخليفة ، فيما يتصل بقضايا الرعية التى لا تصله ، وآية ذلك أن يؤذن فى أي وقت ، حتى لو كان فى منتصف الليل (!!) ما دام ذلك هو السبيل إلى تحقيق العدالة " ورفع المظالم وإنقاذ حياة الناس " فى رأى هذا الخليفة العادل . الذى يوصيه برفع الأذان متى شاء وأينما شاء ، كلما أحس ظلمًا (دون أن يخشى - المؤذن - أحداً ، حتى لو كان هذا ، يعنى بدراً رئيس العسس) ولهذا ليس محض مصادفة أن يكون فضاء أو مكان الأحداث ، فى الحكاية ، على قارعة الطريق وتحديداً أمام باب المسجد الجامع الذى يشكل خلفية شرعية للمشهد .

* قتل التركى عقابًا له (حيث ينبغى أن تأخذ العدالة مجراها ، أيًا كان المتهم ، وبصرف النظر عن موقعه من السلطة) دلالة على سيادة القانون .

إن قراءة أولية لمسرحية السلطان الحائر للحكيم تؤكد أن هذه العناصر التحليلية أو الأولية للحكاية لم تغب عنه ، بل استحضرها بشخوصها وأحداثها ووقائعها وموتيفاتها ، وزمانها ومكانها ورموزها أو على الأقل هذا ما يظنه الباحث فى بعض عناصرها التى تقاطعت مع النص الدرامى ، على نحو ما فعل - الحكيم - فى موتيف أذان الفجر فى غير موعده ، تقديمًا أو تأخيراً بحسب المصالح الشخصية أو الأهواء الذاتية . مما يعنى أن الحكيم قد طور هذا الموتيف دلاليًا ووظيفيًا بحيث أصبح عنده - الأذان - رمزاً للشرعية وسيادة القانون إذا كان فى ميقاته الشرعى ، ولكنه يمكن أن يكون أيضًا رمزاً للتلاعب بجوهر القانون فى ليل مظلم تتحدد أطره فى غيبة القانون أو بالأحرى فى تغييبه ، أما فى الحكاية ، فقد ظل الأذان أيضًا يلعب دوراً إيجابيًا ومشروعًا - وذلك بأمر من هذا الخليفة الشجاع ، رأس الشرعية نفسه - بما هو إعلان أو رمز يهدف إلى تحقيق العدل والإنصاف والإعلاء من شأن القانون إذا ما انحرف أحد القائمين عليه .

ومثال آخر - في مجال رسم الشخوص - فأغلب شخوص المسرحية ، شخوص نمطية ، مسطحة ، وهي بذلك أقرب إلى طبيعة رسم الشخوص في الحكايات الشعبية ، فهي غالبًا شخصيات نمطية . ولكن المثال الذي نعنيه يتركز حول نهاية شخصية القائد التركي في الحكاية، وقد انتهى إلى هذا المصير البشع ، شأنه شأن نهاية كل شخصية شريرة في الحكايات الشعبية والمرويات الشفاهية ، بينما نرى الحكيم ، أول كل شيء يستبعد - عمليًا - فكرة الاغتصاب المادي ، وإنْ لم تستبعده الجماهير المحتشدة لمعرفة مصير السلطان ، وذلك عندما اتهموه في الغانية ، وإنما ركز الحكيم - رجل القانون السابق - على الاغتصاب المعنوي لروح القانون وقدسيته - على حد تعبيره على لسان السلطان الذي رفض - تحايل أو تلاعب قاضي القضاة بجوهر القانون ، ما دام - السلطان - قد رفض خيار السيف على سهولته ، وآثر اختيار القانون . بمعناه الحقيقي ، القانون الذي يتحداه ولكنه يحميه - آخر الأمر - ويحمي معه الرعية ، وعندئذ يختفي التناقض بين الحقيقة والشعار ، ويصبح شرف الوسيلة جزءًا لا يتجزأ من نبل الغاية : بالمعنى السياسي والقانوني .

وبعد ذلك ، أو قبل ذلك ، فثمة أوجه الشبه الأخرى بين الحكاية والمسرحية عند تحليل عناصر كليهما ، مما لا يخفى - في ظننا - حتى بعد تحويرها أو تغيير معالمها . ولكن هذا لا يعني اتهامًا موجهًا إلى أدب الحكيم ... - فهذا ما لم يدر ببال الباحث قط - وإنما هي نقطة تحسب للحكيم لا عليه ، وتشير إلى براعته في استلهام التراث أو التفاعل التناصي معه ، على نحو يجعل الحكيم يعرف كيف يعالج أخطر القضايا السياسية المعاصرة أو بالأحرى قضية الصراع بين السيف والمبدأ أو السيف والقانون ، " في إطار شرقي قديم "(١) على حد تعبيره، وأن الحاكم الشجاع هو الذي يعرف كيف يختار بينهما(٢) . أو بالأحرى كيف يؤثر اختيار القانون (الديمقراطية / الدستور) دون السيف وحكم العسكر .

إن التناص الفولكلوري هنا قد تم دمجه في السلطان الحائر ، بعد نقله من الخطاب الحكائي إلى الخطاب المسرحي ، وعلى نحو وظيفي غايته المماثلة بين أسلوب الأداء الوظيفي - بالمعنى

---

(١) انظر مقدمة السلطان الحائر ، ص ٩ (الطبعة الأولى فقط) مكتبة الآداب ، القاهرة (ب.ت) .

(٢) يلاحظ أن الاسم الأصلي للمسرحية هو " اخترت " في نصها الفرنسي الذي صدر في باريس عام ١٩٥٩ .

الفولكلورى فى كل من الأذان والقانون ، فقد يتحقق الأداء (السياسى) على نحو مشروع إذا خلصت نوايا الحاكم ، وقد يكون التحايل عليه سبيلاً لتحقيق مصالح ذاتية أو غير مشروعة (وإن استندت فى ظاهرها إلى نص أو ملفوظ القانون لا روحه) والمماثلة فى مثل هذا التداخل النصوصى إنما تهدف إلى تأكيد المعنى وتعميق الدلالة ... فالأذان هو الأذان والقانون هو القانون ، الشرعية واللاشرعية خياران قائمان ، والاختيار بينهما هو المحك الحقيقى للحاكم الشجاع ، الديمقراطى ، أو السلطان السياسى الواثق بنفسه وعدله ، المؤمن بشعبه ، كما ينبغى أن يكون الحاكم المثالى الذى يحترم القانون والشرعية وروح القانون ، لا أن يتستر وراء شعارات زائفة يرفعها تضليلاً وتمويها على الشعب .

وهكذا ينطوى التناص هنا - فى ضوء مفهومى الاستدعاء والتحويل - على معنى التداخل والتوالد والتفاعل المضمر أو غير المباشر بين النص الحكائى والنص المسرحى ... فقد قام الحكيم - ببراعة - بتحويل هذه الاستدعاءات الشعبية أو هذه المرويات السردية التاريخية والحكائية وصهرها وإذابتها فى النص الجديد (المسرحى) وفق منطق النص الجديد نفسه ، وعلى نحو ينسجم مع فضاء بنائه ومع مقاصده . وساعد على ذلك أن الخطاب المسرحى ينطوى بالضرورة على خطاب سردى مماثل للمرويات التاريخية والحكايات االشعبية . وإذا كان هذا يتصل بمستوى تشكيل أو تخلق النص ؛ فإنه أيضًا يتصل بمستوى آخر هو التأويل النقدى .

ومعنى هذا أيضًا أن النص الشعبى - التاريخى والحكائى - لم يكن عبثًا أن يمارس هيمنته وسطوته على النص الحديث (المسرحى) فالأخير بمقدار ارتباطه الأول ، فهو متحرر يمتلك خصوصيته وخصوبته ، ولا ينحنى ضعفًا أمامه ، بل على النقيض من ذلك ، فإنه - النص الجديد - يضارعه إن لم يكن قد تجاوزه فى إجتراح دلالات معاصرة .

فإذا ما وضعنا هذا التفاعل التناصى بينهما فى إطار البنية السوسيونصية أو السياقات الثقافية والاجتماعية - إبان فترة الستينيات - وجدنا نص الحكيم مستوعبًا للدلالة الرمزية للأذان ، ومحولاً لها لتحمل دلالة أيديولوجية تتعلق بموقف الحكيم من فترة الحكم الناصرى ، ومن جمال عبد الناصر ، وهى علاقة قوامها الحب والخوف فى آن ، مما دفع الحكيم للتقنع بالماضى ، أو ما يسميه بالإطار الشرقى القديم (كما ورد فى نص المقدمة المصاحب للمسرحية

فى طبعتها الأولى فقط ، دون سائر الطبعات الأخرى)[١] . ويعنى بهذا الإطار الشرقى هذه البنية التراثية التاريخية والفولكلورية التى لا علاقة لها بالعصر الحاضر ، ثم استحضارها واستيعابها وتحويلها فى نص السلطان الحائر عن طريق بعض التغييرات أو التحويرات التى تؤكد أنه لا يرمى إلى إحياء هذه البنية التراثية ، وإنما يأخذها ويستوعبها ويحولها بما يتوافق مع رؤية الحكيم ومراميه الجديدة المعاصرة .

وبهذا يصبح النص المسرحى بمثابة مرآة عصرية لا تراثية ، ولقد ذكر الحكيم فيما بعد (ومن منطلق إعجابه المطلق بثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وولائه بغير حدود لعبد الناصر الذى غرست فيه عودة الروح للحكيم روح الثورة) أنه كان يخشى على الثورة من الثورة نفسها : عندما انحرفت عن نهجها الديمقراطى المعلن ، كما كان يخشى على عبد الناصر من عبد الناصر ، عندما تلكأ فى إعادة الدستور وتراجع عن تنفيذ واحد من أهم شعارات الثورة ومبادئها المعلنة التى اكتسب بها شرعيته ، وتأييد الشعب له فى آن ، وهو تطبيق الحكم الديمقراطى ، بالمعنى الحقيقى لا الشكلى ، وبداية ظهور الحكم الشمولى فى الأفق ... بكل ما يعنيه هذا الحكم من ضروب الظلم والقمع والبطش المخابراتى المسلطة على رقاب العباد . الأمر الذى يتنافى لا مع الثورة ذاتها فحسب ، بل يتعارض مع المبادىء التى يؤمن الحكيم بها ويدعو إليها . وهنا وجد الحكيم نفسه حائراً بين ولائه للثورة ورمزها العظيم ناصر وبين اعتراضه عليها حين انحرفت عن مبادئها . الأمر الذى نجم عنه أن بات القانون فى إجازة ، ولما كان الحكيم مؤمناً بالنقاء الثورى لناصر فقد ظل طامحاً – من خلال علاقته الشخصية بمعظم رجال الثورة – فى أن لا يتردد عبد الناصر بتطبيق الحكم الديمقراطى ، وأن يعيد للقانون هيبته وسيادته ، وأن شجاعته الحقيقية تكمن فى القضاء على حكم السيف وهيمنة العسكر . فلما لم يتحقق شىء من ذلك كله عمد الحكيم – بذكائه السياسى المعروف ، ودون أن يقع تحت طائلة البطش – إلى إبلاغ رأيه ورؤيته فى اختيار القانون سبيلاً إلى الحكم الديمقراطى الحقيقى إلى عبد الناصر من

---

(١) أى بعد زوال الأسباب السياسية التى دعت إلى كتابة هذه المقدمة باعتبارها عتبة النص التى يمكن أن تحمى الحكيم من البطش السياسى الذى كان مهيمناً على الواقع السياسى إبان صدور المسرحية . انظر : السلطان الحائر المقدمة ، ص ٩ . الطبعة الأولى ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ولا يخفى على القارىء أن التقنع بالماضى فى الأعمال الفنية السياسية يعد دالاً سيموطيقياً على غياب الحرية فى الحاضر بالمعنى السياسى والإبداعى فى آن .

خلال هذه المسرحية التى نشرت أول الأمر بالفرنسية ١٩٥٩ تحت عنوان (اخترت) ثم أسقط الحكيم حيرته – حين سُمح له بترجمتها – على السلطان / الرمز الذى صوره متردداً أو حائراً فى اختيار نظام الحكم : بين الديمقراطية ، المبدأ / الشعار والحلم ، وبين الأوتوقراطية / الفعل والواقع ، فأطلقها الحكيم صرخة تحريضية وتحذيرية فى آن ، قوامها أن الحاكم الشورى العادل الشجاع هو الذى لا يخشى من سيادة القانون والديمقراطية ؛ حتى لا يفقد مصداقيته مع شعبه الذى يحبه ويؤيده . وبهذا المعنى المحورى أو المركزى تتجسد مشكلة السلطة والحرية ، ويتجلى مغزى الصراع فى المسرحية بين المثال والواقع .

ولذلك يمكن القول بأن النص جاء نتيجة وعى سياسى مكتوم ، مما يجسد الخلاف – ومن ثم القطيعة – بين رؤية المثقف المستقل وفكر الحاكم المستبد ، غير أن عبد الناصر لم يأبه لتلك الدعوة (سيادة القانون) لظروف لا مجال لشرحها هنا ، برغم إلحاح الحكيم المفكر والفنان على ذلك فى كثير من أعماله الفنية حتى إنه بادر بعد وفاة عبد الناصر (١٩٧٠) فكتب عندئذ مذكرات سياسية خاصة ، ليست للنشر ، لكنه اضطر فيما بعد إلي نشرها – بعد أن تسربت أخبارها – فى كتابه الشهير عودة الوعى (١٩٧٤) وفيه يقول بشأن هذه المسرحية وغيرها :

" لقد كانت ثقتى بعبد الناصر تجعلنى أحسن الظن بتصرفاته ، وألتمس لها التبريرات المعقولة ، .. وعندما كان يخالجنى بعض الشك أحيانًا ، وأخشى عليه من الشطط أو الجور ، كنت ألجأ إلى إفهامه رأيى عن بعد وبرفق ، وأكتب شيئًا يفهم منه ما أرمى إليه ... فقد خفت يومًا أن يجور سيف السلطان فى يده على القانون والحرية ، فكتبت السلطان الحائر .... ثم خفت أن يكون غافلاً عما أصاب المجتمع المصرى قبل حرب ١٩٦٧ من القلق والتفكك ، فكتبت مسرحية بنك القلق (عام ١٩٦٧) . وهى كلها كتابات مترفقة بعيدة عن العنف والمرارة ، لمجرد التنبيه لا الإثارة ، وكما علمت فقد قرأها عبد الناصر وفهم ما أقصده منها ، ولكنه فيما ظهر لى لم يأخذ بها ، بل اندفع فى طريقه "[1] .

---

(١) عودة الوعى ، ص ٦٠ ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٤ .

وبذلك ظل اللامعقول السياسى هو المهيمن على الواقع والراهن فى نظر الحكيم ، وكان عليه أن ينتقل - واعيًا أو لا واعيًا - إلى اللامعقول الفكرى والإبداعى يومئذ ؛ تعويضًا عن واقع جارح ، وتنفيسًا عن راهن محبط فكتب بعد ذلك مباشرة مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) . وبرغم ذلك فقد ظل الحكيم - مبدعًا ومفكرًا ومنظرًا - وفيًا لمبادئه السياسية ، ولرسالته الفنية والثقافية ، ولمشروعه المسرحى الطموح .

فإذا ما تجاوزنا الدلالة والسياق أو السياق الدلالى لمسرحية السلطان الحائر فثمة ملاحظتان أخيرتان ، إحداهما : أن هذه المسرحية - على مستوى التناص الذاتى - تؤكد الرؤية الفكرية للواقع السياسى كما يراه الحكيم منذ كتابه **شجرة الحكم** ، مثلما تتعالق مع أعماله الإبداعية المبكرة ذات المضمون السياسى : مثل مسرحية نهر الجنون ، ومسرحية ألف ليلة وليلتان ، وإن كان تناول الحكيم لهذا المضمون السياسى فى مسرحية السلطان الحائر قد جاء أكثر نضجًا ووعيًا من الناحيتين الفنية والجمالية .

والأخرى : أن هذه المسرحية تتعالق - على مستوى التناص الخارجى - فى قضيتها المركزية أو المحورية (المضمون السياسى) مع الكثير من المؤلفات الفكرية والثقافية ومع الإبداعات الروائية والمسرحية التى ظهرت متزامنة مع السلطان الحائر آن ذاك ، ومن اللافت للنظر أن معظم هذه الإبداعات قد توسدت بالرمز أو تقنعت بالرموز التراثية والشعبية . ويكفى أن نذكر على سبيل المثال قصة " الجبار " لنجيب محفوظ فى مجموعته القصصية "دنيا الله " وفيها أعلن محفوظ صراحة ، وفى جرأة يحسد عليها أن القانون فى مصر " نائم فى بطن بطيخة صيفى " على حد تعبيره ، وعلى نحو ما نرى أيضًا فى إبداعات عبد الرحمن الشرقاوى ونجيب سرور وفتحى غانم ولطفى الخولى وسعد الدين وهبة وغيرهم كثير ، حيث تجلت رؤيتها السياسية فى طغيان سلطة السيف على سلطة القانون ، ولاحت فى الأفق بوادر الحكم الشمولى بمخاطره التى شكلت يومئذ الهاجس السياسى فى معظم تلك الفترة .

النمط الرابع : مسرحية يا طالع الشجرة ونمط الميتاتناص :

إضاءة : على الرغم من وحدة المنهج المتبع فى هذه الدراسة ، فإننى مضطر سلفًا للاعتذار عن الإطالة والإفاضة فى الحديث عن مسرحية يا طالع الشجرة ، بما هى - أولاً - مسرحية تشكل لغزًا فكريًا ، وهمًا معرفيًا ، وأرقًا فنيًا - إن صح التعبير - بالنسبة لى على المستوى الشخصى والذهنى استمر طويلاً منذ صدور المسرحية (١٩٦٢) حتى هذه اللحظة ، لحظة

الكتابة عنها فى هذه الدراسة . وبما هى - ثانيًا - مسرحية تجريبية (طليعية) افتتح بها الحكيم تيار العبث فى المسرح العربى المعاصر . وبما هى - ثالثًا وأخيراً - تشكل ذروة الإبداع الفنى وخلاصة الفكر الروحى لتوفيق الحكيم ، ورؤاه الفنية والفكرية المتماهية فى هذا النمط من التناص المركب والمتوازى (أو بالأحرى الكامن فيما وراء النصوص) مع الأغنية الشعبية التى تحمل المسرحية عنوانها واتجاهها الفنى ورؤيتها للعالم ، على نحو لا يتلاحم فيه النص السابق مع نسيج النص اللاحق ، بالمعنى المتداول فى أنماط التناص السابقة ، ولا يندغم فيه - على مستوى البنى الفنية والتركيبية والدلالية - إلا على نحو مضلل لأفق التوقع ، (فيما لو استطعنا القبض عليه) إذ يبدو المتناص فى ظاهره سطحيًا أو عابراً (ومن ثم لم يأبه به أو ينتبه إليه أحد من نقاد الحكيم ، حيث استطاع بالفعل أن يقوم بتضليلهم فى الوقوف على مثل هذا التناص) ، ولكنه فى الحقيقة من العمق بمكان - إلى درجة التماهى - وليس من السهل إدراك حقيقته والوقوف على أبعاده إلا بعد لأى شديد ، تمامًا مثل جبل الثلج ! حيث تتجاوز العملية التناصية نصوصها إلى ما وراء النص المُناص ، فيما أطلقنا عليه " الميتا تناص " (١).

---

(١) نقصد بهذا المصطلح المؤقت : هذا النمط " المركب " من التناص الذى يقوم التفاعل أو التعالق النصى فيه على " ما وراء النصوص " ، وليس على النصوص ذاتها ، فلا يتضمن التعالق النصى عندئذ نصوصًا لاحقة تدخل فى نسيج النص الجديد ، بشكل معلن أو مضمر ، أى على نحو " متعين " بل يتجاوزها ليتعالق معها ثانية على مستوى الرؤية الفنية والفكرية ، بمعنى أن يقوم النص اللاحق على استحضار النص السابق فنيًا وفكريًا ، ثم محاكاته ومسايرته فى مذهبه الفنى ، وفى رؤيته الفكرية (بالتوازى معه) على نحو ما فعل الحكيم هنا فى مسرحية (يا طالع الشجرة) فقد حاكى فيها الاتجاه أو الشكل العبثى فى نص شعبى (أغنية يا طالع الشجرة) ثم سايره بعد ذلك فى رؤيته للعالم ، على نحو ما نكشف عنه .

وهذا النمط من التناص " المركب " هو أصعب أنماط التناص بالنسبة للمؤلف وللقارىء على السواء ، خاصة فى مجال التعالق أو التناص مع (نصوص شعبية كادت تندثر) ، فهى بالنسبة للمؤلف تقتضى دراسة النص الشعبى ، واستكشاف منهجه الفنى وتصنيفه فى ضوء التيارات الفنية المعاصرة السائدة فى المشهد النقدى المعاصر ، واستكشاف فلسفته الكامنة ، أى معرفة أفكاره ورؤيته للعالم ، ثم دمجها - بمهارة وذكاء شديدين - فى إنتاج نص جديد (لاحق) من غير إشارة صريحة إلى ذلك (باعتبار النص الشعبى - جماليًا وفكريًا - ملكية عامة على المشاع) ، أو بإشارة مضللة ، وهنا يصبح اكتشاف هذا الضرب من التعالق النصى أو التناص " المضلل " بالنسبة للقارىء فى غاية من الصعوبة ، وإن لم تكن مستحيلة على قارىء متخصص فى الفولكلور ، إذ يكون بمقدوره عندئذ " كشف " هذا التناص المتوازى أو الماورائى =

ذلك أن المسرحية تجسد فعل التجريب في ظل عقدة التغريب ، وهو تجريب يساير مسرح العبث الغربي فنيًا ويعارضه فكريًا ؛ فيما أسماه الحكيم بمسرح اللامعقول ، في ضوء رؤيته الشرقية (الدينية ونزعته الصوفية) ... **ومن هنا يتحقق " التناص الماورائي " بين الأغنية الشعبية والمسرحية ... فالأغنية قد تبدو عبثية " الشكل والمضمون " لمن لا يعرف رموزها الصوفية ، ولكنها ليست كذلك - في دلالتها العميقة - إذا ما قمنا بفك طلاسمها ومعرفة رموزها رؤيتها الجمعية (الكونية) للعالم ، على نحو يتفق تمامًا ورؤية الحكيم الذاتية للعالم، وإذا الأغنية عبثية الظاهر أو الشكل ، لا معقولة القالب / البنية / التركيب ، لكنها " معقولة " الباطن / المعنى / الرؤية / المضون / الدلالة ، كالمسرحية سواء بسواء ، ظاهرها العبث أو اللامعقول ، وباطنها اللاعبث أو المعقول .**

وبذلك يتحقق التناص بين المسرحية والأغنية على المستويين الفني والدلالي ، وإن زعم الحكيم غير ذلك (حيث الأغنية في رأيه عبثية المبنى والمعنى معًا) . من هنا كانت صعوبة الكشف عن هذا النمط من التناص ؛ بما هو تناص مركب ، مضلل ، ما ورائي ، وزاد من صعوبته أنه متحقق في نص تجريبي ، ومن هنا أيضًا كانت مبررات الإفاضة التمهيدية أو الإطالة الشارحة التي كان لابد منها للكشف عن مفاصل التناص الأساسية في كليهما : فعل التجريب وفعل التناص معًا .

فعل التجريب المسرحي وتجاوزه عقدة التبعية :

إبان سنوات العمل التي قضاها توفيق الحكيم في باريس (١٩٥٨ - ١٩٦٠) تأججت لديه الرغبة - مرة أخرى - في التجريب المسرحي ، حلمه منذ العشرينيات ؛ فقد أصبح المجتمع المصري والعربي مهيئًا سوسيوثقافيًا وفنيًا لقبول مثل هذا التجريب ، باعتباره فعلاً حداثيًا مرغوبًا فيه . وتصادف إن كان التيار أو المذهب الفني المهيمن عندئذ على الحركة المسرحية العالمية المعاصرة ، هو تيار مسرح العبث[١] أو مسرح اللامعقول - على حد تعبير الحكيم -

---

= (ميتاتناص) فيساهم بذلك في إضاءة المشهد القرائي أو النقدي للنصوص الرسمية المتعالقة مع النصوص الشعبية ، وخاصة في الكتابات المسرحية والروائية الحديثة والمعاصرة .

(١)مسرح العبث - أو ما يسميه بعض نقادنا : مسرح اللامعقول هو ذو معنى مزدوج : فموضوعه من ناحية عبث الوجود ، أو (رهبة الفراغ) في الكون ، رهبة يعبا بها العقل ، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد بهذا الفراغ والعبث ، لا عن طريق المنطق الأرسطي ، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة ، أي المستعصية على الإدراك ، ولذلك يستعين هذا المسرح =

وكان عليه أن يخوض فعل التجريب المسرحي " متعالقًا " مع هذا التيار أو الاتجاه الفني السائد ، ومسايراً له . ولكنه - في الوقت نفسه - كان يخشى السقوط في دائرة الاتباع أو التبعية للمسرح العبثي الغربي ، والاتهام بالتقليد المستعار - وهو اتهام وارد بقوة - فيفقد فعل التجريب لديه نشوة الإبداع ولذة التجديد .

ويزداد الأمر صعوبة لدى الحكيم الذي كان رافضًا لما يسمى بالوجودية الملحدة ، ومعارضًا على طول الخط للفكر العدمي واتجاهاته العبثية التي أفضت إلى نشأة مسرح العبث الغربي ، وشيوع التيار العبثي في المسرح الأوروبي والأمريكي . فكيف له أن يكتب - على مستوى التجريب - نصًا مسرحيًا عبثيًا ولا عبثيًا في آن ؟ عبثيًا في اتجاهه أو مذهبه الفني ، ولا عبثيًا في مضمونه أو رؤيته (حيث الحكيم لا يؤمن بعبثية المعنى الوجودي) ومن ثم فما السبيل إلى إنجاز فعل التجريب في ضوء هذه المعادلة الصعبة التي تجمع بين عبثية الشكل ولا عبثية المعنى ، أو بين " اللامعقول والمعقول " في آن ؟ (بما هما مصطلحان يؤثرهما الحكيم على مصطلح العبث الفلسفي) . وهل من سبيل إلى تجذير فعل التجريب لديه وتأصيله على نحو يجعل منه - مسرح اللامعقول - اتجاهًا أو مذهبًا فنيًا عربيًا تمتد جذوره في أعماق التربة الفنية العربية ، قبل أن يعرفه الفن الغربي ؟ وهل يقوم تيار اللامعقول العربي - إذ عثر عليه - على عبثية الشكل الناجمة عن عبثية المعنى إذا كان قائمًا بالفعل في النص الشعبي ؟ ثم إلى أي مدى يمكن أن يتصل هذا المعنى بمنابعه الأولى في الثقافة الشعبية الموروثة ورؤيتها الجمعية للعالم من ناحية ؟ وإلى أي مدى يمكن أن " تتناص " هذه

= بالإيحاءات الفرويدية (واليونجية) فيما وراء عالم المنطق ، كالأحلام ، (والنماذج البدئية الراسخة في اللاوعي الجمعي) ، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي كأقيسة المغالطة أو التوجه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين ، أو كراسي خالية ، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال ، وفي ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة وقد تكرر نفسها ، أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى ، أو تكون مجرد صدى لها ، وقد تتضاد مع نفسها لا في مجرد الإدراك ، بل في التردد بين العقل والجنون ، أو بين التذكر وفقد الذاكرة ، أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظ " ، انظر : محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ، ص ٣٣ ، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، وما بين الأقواس من إضافتنا .

وسوف تكون لنا عودة أخرى للحديث عن عناصر وأبعاد البنى الدلالية في المسرح العبثي الغربي عند حديثنا عن مسرحية يا طالع الشجرة وعن المسرح العبثي العربي .

الرؤية الجمعية للعالم فى النص الشعبى مع رؤية الحكيم الذاتية للعالم فى نصه المسرحى الجديد ؟ .

فى هذه الفترة كان الوعى الفنى والمعرفى والنقدى للحكيم بالفن الشعبى قد بلغ ذروة النضج ووصل أوجه ، ولم يلبث - عندئذ - أن طفت على سطح ذاكرته النصية (الفولكلورية) أغنية شعبية ، كان يحفظها - كما ذكرت - منذ زمن البراءة ، وما أكثر ما كان يرددها مع أترابه من الصبية ، وظل يسمعها كبيراً ، دون أن يفقه لها معنى أو يحاول أن يفهم لها معنى، فهى كما بدت له يومئذ عبثية الشكل والمعنى ، لا معقولة فى مبناها ومغزاها ، حيث لا رابط عضوياً أو منطقياً بين أجزائها أو معانيها ، أو هكذا بدت له ولغيره كلما حاول أن يسألهم عن كنه مبناها أو سر معناها أو حقيقة مغزاها ، ولم تكن هذه الأغنية إلا أغنية الأطفال الشهيرة (يا طالع الشجرة - هات لى معاك بقرة) إذ بدت له حينئذ نصًا لا معقولً (عبثى الشكل والمعنى معًا) ، ومن هنا كان تحمسه لها ، حتى أنه افتتح بها المقدمة المصاحبة للمسرحية ، أو عتبة الدخول ، فيقول فى مقدمته التى تشبه البيان المسرحى :

يا طالع الشجرة	هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى	بالمعلقة الصينى

إلخ .... إلخ

هل لهذا الكلام معنى ؟ ... ما هو المعنى الذى يمكن أن يكون له ؟ ... ومع ذلك فإن أجيالاً من الأطفال والصبية قد رددوه ، وما زالوا يرددونه فى بلادنا ، ولقد سألت أخيراً صبياً يردده ؛ وكان فطنًا ذكيًا ، فاعترف بأنه فعلاً لا يفهم له معنى ، وأنه من غير المعقول فى رأيه أن تكون هناك بقرة فوق الشجرة ... وبرغم هذا انطلق يردده فى نشوة ومرح ... إذن ... فشىء خفى فى هذا الكلام يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق ...

هنا المنفذ الذى انفتح على عالم عجيب جديد : هو الفن الحديث . فقد اتجه هذا الفن الحديث إلى تعميق منطقة هذا الشىء الخفى ... وكان وسيلته التجرد أولاً من المعنى والمنطق ، فأصبح التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقع كتلية، والموسيقى بقع صوتية ، والشعر بقع وكلمة (البقع) هنا تعبير خاص عن انطباعى الشخصى ... ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين أو بالإذن ، دون أن يمر بالعقل[1] .

(١) توفيق الحكيم ، يا طالع الشجرة ، المقدمة ، ص ٥ .

وبهذا المفهوم لعالم الأغنية الشعبية التى تنطوى على " شيء خفى " حفظ عليها حياتها دون حاجة إلى معنى أو منطق " . وبهذا الفهم أيضًا لعالم الفن الحديث وطبيعته التى تتجه اليوم إلى " تعميق منطقة هذا الشيء الخفى ، ووسيلة التجرد أولاً من المعنى والمنطق " ؛ بهذا كله يكون الحكيم قد عثر فى - زعمه - فى هذه الأغنية الشعبية على ضالته التجريبية والتأصيلية فى آن ، وقد وجد فيها حلاً مثاليًا أو نموذجيًا للخروج من مأزق الإبداع فى ضوء المعادلة الصعبة الراهنة - على مستوى التجريب - بين خصوصية فعل الإبداع ، وعمومية فعل الاتباع ، فالأغنية كما فهمها أو قرأها الحكيم - الحكيم ونقاده ودارسوه - وليس كاتب هذه الدراسة - هى نص عبثى " الشكل والمضمون " يتفق أو يجارى أو يوازى مسرح العبث الغربى من حيث " الشكل والمضمون " على حد قوله . بيد أنه نص عربى الجذور يمكن أن يشى بأصالة فعل التجريب ويحقق له - فى آن - كتابة نص " طليعى " نابع من فنوننا الشعبية ، وخصوصيتها الثقافية ، برغم الحضور الطاغى للآخر التجريبى الذى لاينكره الحكيم .

ولكن الحكيم - بوعيه المعرفى والنقدى - يدرك أيضًا أن نصًا واحداً لا يشكل اتجاهًا فنيًا ، فمضى بتأمل فنوننا الشعبية برمتها ، كالحكايات الخرافية وبعض المشاهد الملحمية فى السير الشعبية العربية وفى كثير من الفنون التشكيلية الشعبية كالرسوم الجدارية واللوحات الشعبية التى تزين بها واجهات المنازل وحوائط الغرف فى العمارة الشعبية أو تلك التى تزين أغلفة أو صفحات قصص ألف ليلة وليلة وقصص البطولات الشعبية كالسير والملاحم فى طبعاتها الشعبية الرخيصة ، حيث الكثير منها " على الرغم من منبعه البدئى يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصرة "(١) فى اتجاهاته الفنية - كما ذكرنا من قبل - ومنها " الشكل العبثى " العربى الهوية الذى يماثل أو يشاكل إلى حد كبير الشكل العبثى الغربى الهوية ...

واعتبر - الحكيم - ذلك " كشفًا " أو سبقًا فنيًا لم يعرفه - من قبل - الفن الأوروبى الحديث ، ولا مدارسه الفنية المعاصرة ، وهنا - كما يقول - تكمن عبقرية الإبداع الشعبى العربى منذ القدم ، فى تنوع أشكاله وحيوية مضامينه وثراء اتجاهاته الفنية التى تنتظر من يزيح عنها ستائر النسيان وينفض عنها غبار المكان ، ويجلو عنها صدأ الحقب والأزمان ،

---

(١) توفيق الحكيم : قالبنا المسرحى ، ص ١٨ .

على نحو ما فعل في مسرحية يا طالع الشجرة باعتبارها مسرحية تجريبية (طليعية) وتأصيلية في آن ، من دون أن يتهم الحكيم بالتبعية للغرب في فعل التجريب التأسيسي الذي يسعى إليه ، انطلاقًا من إيمانه بأن الفن الشعبي العربي ليس فنًا طليعيًا بالمفهوم الغربي فحسب ، بل سابق عليه أيضًا ، وإن لم نعرف ذلك لاستعلائنا عليه ، ورفضنا له جملة وتفصيلاً فيقول :

" فننا الشعبي قد عرف قبل كل هذه المدارس هذه الأسرار ، دون أن نلتفت إلى مقصده بالأمس ... " (١)

الأمر الذي حفزه إلى تأسيس فعل التجريب دون الخوف من عقدة التغريب ، احتذاء واقتداء بالفنان الشعبي العربي – ذلك العبقري المجهول – الذي :

" أدرك بالسليقة هذه المنطقة الفنية العميقة مناطق التعبير الفني ، قبل أن يدركها الفنان الغربي ، ويضع لها المذاهب ... وهذا هو السبب الذي دعاني اليوم إلى كتابة هذه المسرحية ... فنحن أولى من غيرنا باستلهام أساليبنا الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة "(٢) .

وهذا التناص الذاتي مع الهوية الثقافية أو الشعبية لا يمنع في – رأيه – من التناص الخارجي مع الآخر الثقافي والحضاري شريطة أن يكون تناصًا غير مقرون بالدونية وعقد النص:

" فلا تجعل مركب النقص يستولي عليك ... إن روحنا أقوى وأعمق من أن تطغى عليها حضارة من الحضارات "(٣) .

وبهذا المعنى ، وبهذه الرؤية لم يشأ الحكيم أن يدخل في علاقة تناصية قوامها التبعية السلبية أو المتماهية في مسرح العبث الأوروبي (حيث الشكل لا ينفصل عن المضمون) على الرغم من حضوره الطاغي في مرايا ذاكرته النصية ، ولا سيما مرآته الثقافية المتأورية .

---

(١) فن الأدب : ص ١٥ – ١٦ .

(٢) يا طالع الشجرة : ص ١٢ .

(٣) تحت شمس الفكر : ص ١٠٤ .

الفرق بين مسرح العبث الغربي ومسرح اللامعقول العربي :

من المعروف أن التيار المسرحي الذي أطلق عليه الناقد البريطاني مارتن إسلن اسم مسرح العبث ، وتحدث فيه عن بيكيت ومسرحيته الشهيرة " في انتظار جودو " التي ظهرت عام ١٩٥٣م ، باعتبارها تمثل الملامح الفنية والأبعاد الفكرية لهذا النوع المسرحي الجديد آنذاك ، كاشفًا عن أصولها في الفلسفة الوجودية والفكر السيريالي ، وعما تنطوي عليه من رؤية عبثية قاتمة للوجود الإنساني ... حيث أدرك فيها بيكيت أن الرؤية العبثية هي رؤية عدمية تؤدي بالضرورة إلى انتفاء القول والفعل من الحياة ، وكذلك من المسرح ، باعتباره تصويراً استعاريًا للحياة . ويمكن أن نشير هنا إلى بعض المحاور الأساسية في مسرح العبث ، بما هو اتجاه فني ورؤية مسرحية للعالم :

١ - الاغتراب التام للإنسان ، ووحدته في كون يناصبه العداء ، ويبدو وكأنه ينكر عليه حق الوجود ؛ فمسرح العبث يقدم لنا شخصيات منبوذة ، لا منتمية . وهو يضع هذه الشخصيات في صراع دائم يخلو من المنطق والتبرير مع محيط وجودها المادي والمعنوي ، الأمر الذي ينتهي باستسلامها في يأس وقنوط .

٢ - فكرة اللاجدوى التي تسيطر على كل شيء ؛ فمسرح العبث يرى أن كل الأفعال والأنشطة التي يقوم بها الإنسان ، مهما بالغ في فلسفة قيمتها ونفعها ، ما هي في حقيقة الأمر سوى " ألعاب " تسلية لا طائل من ورائها ، ولا تغير من شيء ، وفائدتها الوحيدة هي قطع الوقت ، وقتل الملل في انتظار خلاص لا يجيء ، في الرقعة الجدباء بين ميلاد لا اختيار للإنسان فيه ، وموت كثيراً ما يستعصي عليه ، وإذا جاء لا يمثل خلاصًا أو مولداً جديداً بل يمثل العدم الكامل .

٣ - ترتبط فكرة لا جدوى الفعل بفكرة لا جدوى اللغة في مسرح العبث . إن اللغة في مسرح العبث تصبح مجرد أصوات جوفاء ، الهدف الوحيد منها هو درء غائلة الصمت الموحش الذي يلف الإنسان في وحدته الوجودية ؛ فالإنسان في مسرح العبث يتكلم " لا شيء " لا لشيء سوى أن يخدع نفسه بوهم التواصل ، وليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله [١].

---

(١) نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، ص ١٢٥-١٣٠ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧ .

وقد اكتفينا بهذه المحاور الثلاثة – إلى جانب محاور أخرى – باعتبارها هي المحاور التي يتحاور معها الحكيم ، أو بالأحرى يتناص معها ، بالتماثل أو التعارض ، في مسرحيته يا طالع الشجرة ، وفي ضوئها يمكن أن نفهم أيضًا لماذا عارضها فكريًا ، وكيف أفاد منها فنيًا ، وذلك عند حديثنا عن آفاق التناص في هذه المسرحية . ذلك أن مسرح العبث الغربي – بجذوره الفلسفية العدمية والوجودية الإلحادية – مسرح عبثي الشكل والمضمون ، على حد تعبير دارسي الحكيم .

أما مسرح اللامعقول العربي الذي يقترح الحكيم فهو مسرح عبثي الشكل لا عبثي المضمون ، وعلى الرغم من أن الشكل ليس بريئًا أو محايدًا ، وأن لا مضمون خارج الشكل ، فإننا ملزمون – بداية – برأي توفيق الحكيم نفسه الذي تقوم التفرقة عنده بين العبث واللامعقول على أساس فكري (روحي) نابع عن كونه شرقيًا مؤمنًا (عربيًا مسلمًا) لا غربيًا ملحدًا ، مؤمنًا أيضًا بأن للعقل حدودًا ، على حين أن البصيرة أو الرؤية الدينية لا نهائية الرؤية وتكاملية ، دنيويًا وأخرويًا ، ماديًا ومعنويًا ، وهو ما يفتقد إليه الإنسان الغربي المعاصر بعد أن خذله العقل (المادي) ، وإن هذه البصيرة الدينية أو الروحية وحدها هي السبيل إلى إعطاء " المعنى " للوجود ، ومن ثم فهي السبيل إلى هدم الحواجز بين اللامعقول والمعقول ؛ بما هي رؤية تكاملية دنيوية وأخروية ، وإن كان كلاهما – اللامعقول والمعقول – مؤثر في الآخر ومتكامل معه[1] ، وبهما يزداد الوجود ويثرى معناه . يقول الحكيم :

" اللامعقول – وأخشى أن أكون أنا المسئول عن هذه التسمية في مقدمة (يا طالع الشجرة) – ليس معناه عندي أنه موقف ضد العقل ! فأنا لست من هذه الطائفة ...... إني قصدت عمدًا استخدام كلمة (اللامعقول) لأنها هي التي تعبر عن موقفي واتجاهي ، وهي شيء آخر غير مسرح (العبث) كما يسمى في أوروبا وأمريكا . إن " اللامعقول" شيء و " العبث " شيء آخر .

---

(١) يؤكد الحكيم مرارًا أن الكون مليء باللامعقول ، لأن " عقل " الإنسان نفسه عاجز عن فك الكثير من الظواهر أو " الطلسمات " الكونية التي تبدو له عندئذ " اللامعقول " ومن ثم لا سبيل إلى " كشفها " إلا عن طريق الحب والتصالح معها ، وسبيله إلى ذلك " القلب " و " الكشف الصوفي " .

مسـرح (العبث) يتـعلق بالشكل والمضمـون ، فى حين أن مسـرح (اللامعقول) عندى يتعلق بالشكل فقط . بل إن فن (العبث) يبتدىء فعلاً وينبع أصلاً من المضمون ، من فكرة أن العالم عبث ينتهى إلى الشكل العبثى الملائم لهذا المضمون .

أما فى حالتى فإن اللامعقول عندى هو وضع العالم فى إطار اللامعقول ، هو الحائط الفاصل بين المعقول واللامعقول ، ليعيشا معًا فى أسرة واحدة متحابين ، يؤثر أحدهما فى الآخر ، ويزداد الوجود بهما ويثرى ... "(١) .

ولهذا لا غرو أن يرفض الحكيم الفلسفة الغربية - بمذاهبها المختلفة - باعتبارها آنذاك :

" تتفق فى صفة واحدة يطلقون عليها (الفلسفة المادية) . وليس معنى ذلك عندى أنها فلسفة خاصة بالمادة وحدها ، ولكن معناها أوسع ، ولذلك يمكن أن أسميها " الفلسفة الدنيوية " لأنها تقوم على الدنيا وحدها ؛ لأن منبعها ليس كتابًا سماويًا ، وهو غير ما جاء به الإسلام الذى يذكرنا دائمًا أن لنا وجودين : وجود الدنيا ووجود الآخرة ، أى كلما ذكرت الأرض ذكرت معها السماء . وعلى الإنسان أن (يعمل لدنياه - أى فى أرضه - كأنه يعيش أبداً ، ولآخرته - أى للسماء - كأنه يموت غداً) وهكذا إذن كانت لنا فلسفة ، ويجب أن نتحرك فى عالمين وليس فى عالم واحد" (٢).

وهذه " الفلسفة " ترتكز على رؤية إسلامية قوامها " أن يعيش الإنسان فى عالمين : دنيوى وأخروى ، مادى وروحى " :

" وهذا يقتضى من الفلسفة العربية الإسلامية أن تدرس الحياة الدنيا جيداً ، وتحاول أن تعرف ما تستطيع معرفته عن الحياة الآخرة " (٣).

---

(١) توفيق الحكيم : مسرحية الطعام لكل فم ، ص ١٨٨ .

(٢) توفيق الحكيم : التعادلية ، ص ١٥ ، مكتبة مصر (١٩٥٥) .

(٣) التعادلية فى الإسلام : ص ١٥٠ .

ويرى الحكيم أن " دراسة الحياة الدنيا " متروكة لرجال العلم ، باعتبارها شأنًا ماديًا أداته العقل ، وأن معرفة العالم الروحي أو الأخروي متروك لرجال الأدب والفن و (الدين) :

" ولتترك الإنسان من ناحيته المادية لرجال العلم ، فما يهم رجال الأدب والفن هي الناحية الروحية في الإنسان " (١) .

وهذه هي رسالة الأدب والفن في رأي الحكيم ، ومن ثم لم تتجاوز مسرحية (يا طالع الشجرة) هذه الرسالة ، بل لعلها أبرز مسرحياته في إبراز الجانب الروحي ، وفلسفة الحكيم الروحية ، باعتبارها النقيض لفلسفة الغرب المادية التي انتهت بالإنسان الغربي إلى اليأس والشعور بالعجز ، ومن ثم الوعي بالعبث الوجودي والإبداعي ، وهو ما ينقده وينقضه الحكيم فكريًا ، ويقبله ويرضى به فنيًا في الوقت نفسه ـ على مستوى التجريب ! .

الأمر الذي يوقع الحكيم – في رأينا – في تناقض إبداعي أو مفارقة فنية ، حتى ولو على مستوى التجريب ، اعتقاداً منه بأن بمقدوره أن يختار من مسرح العبث الغربي ما يشاء ، وأن يترك منه ما يشاء ، أي ما بين الشكل العبثي المسرحي أو مضامينه الفكرية ، وأنه آثر اختيار الشكل دون المضمون (الذي ينضح إلحاداً) وهنا تكمن مفارقة على غاية الخطورة ، إذ أنه لا مضمون خارج الشكل ، وهو ما يقول به الحكيم نفسه في الفقرة قبل السابقة عند تحديد مفهومه للامعقول ، بل إن الشكل – كما نعرف جميعًا – هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي : القارىء أو المشاهد لتحديد النوع الأدبي ومذهبه الفني ، ولإدراك النص وفهم مراميه تبعًا لذلك ، ومن ثم كيف يمكن للحكيم أن يختار الشكل ويرفض المضمون؟! وكيف له أن يفصل بينهما فيكون أحدهما لا معقولاً والآخر معقولاً ؟! .

لم يتقذ أو يتتشل الحكيم من هذا المأزق إلا الأغنية الشعبية بظاهرها العبثي وباطنها المنطقي (الروحي أو رؤيتها الصوفية للكون والوجود) على نحو ما سنرى فيما بعد . وأيًا ماكان هذا المأزق ، فإن الذي يعنينا هو أن الفارق بين مسرح العبث ومسرح اللامعقول : أن الأول قائم على الاتجاه العدمي وتابع منه . والآخر قائم على الاتجاه العقائدي الديني أو الصوفي ، وهو فارق له ما بعده في آفاق التناص في مسرحية يا طالع الشجرة .

---

(١) التعادلية في الإسلامية : ص ٤١ .

والحكيم يؤكد على اتفاقه مع كتاب العبث الأوربيين من حيث : " تساؤل الإنسان وصمت الكون ، من أنا ؟ ما مصيرى ؟ ما أنت ؟ ما الحياة والموت ؟ ... إلخ . ولكن الإنسان الذى يسأل لا يتلقى من الكون جوابًا . وهنا قد استنتج كتاب العبث لا معنى الكون وعبثيته " . ونحن - كما يرى الحكيم - نفترق عن كتاب العبث الأوربيين فى أننا لا نلقى هذه الأسئلة على الكون . وهنا تكمن مفارقة أخرى فى رؤية الحكيم :

" إننى أقدم قدمًا واحدة عندهم - فى حدود الشكل لا الفكر - واتفق معهم فى صمت الكون ، وهو المبدأ الذى بدءوا منه - أما اتخاذى شكلاً مماثلاً لما يتخذونه من أشكال فى يا طالع الشجرة أو غيرها فلم يحفزنى غير أنى أريد أن أجرب وأن أجوب ميدان التجارب المتحررة من الأسس التقليدية فى الفن " .

ويهدف الحكيم من هذا كله إلى " أن نحصل على تطعيم من كتاب العبث مثل أونيسكو وبيكيت ، ومن التنازل والقبول ، ويتميز فى الوقت نفسه بالجدة والطرافة " وهذا ما جعله يتجه لكتابة مسرحيات عبثية كما يقول(١) .

حدود العقل وآفاق الإيمان عند توفيق الحكيم :

من المعروف أن فلسفة اللامعقول أو العبث قد ظهرت - باعتبارها تيارًا فكريًا فى أوربا مع بدايات القرن العشرين - عقب الحرب العالمية الأولى مع اختلال التوازن أو التعادل بين ما هو مادى هائل وما هو روحى غير فاعل ، ففقد الغربيون ثقتهم بالدين والأخلاق والفن والمبادىء السياسية ، ورأوا فى منظومة قيمهم المقدسة ضربًا من الأوهام والأباطيل ، ولم يعد ثمة معنى للحياة أو غاية للوجود ، وانقلب هذا الشعور إلى يأس من كل شىء وإنكار لكل شىء .

ومن المعروف أيضًا أن القضايا التى أفضت إلى الشعور بالعبث ؛ كقضايا الموت والوجود الإلهى ، أو وجود حياة سابقة أو لاحقة ، فضلاً عن البعث والخلود ... إلى آخر تلك القضايا التى عجز العقل البشرى - برغم الثورة التكنولوجية والعلمية - عن الجواب عنها ، هى

---

(١) أحمد سخسوخ : توفيق الحكيم مفكرًا ومنظرًا مسرحيًا : ص ٣٧ - ٣٨ ، ومصادر النقل هناك . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٩ .

قضايا قديمة قدم الحياة نفسها ، انشغلت بها كل الحضارات والثقافات االقديمة والحديثة على السواء . بيد أن الوعي بوجودها والتفكير على نحو فلسفي فيها ، هو الذى أسفر عن فكرة لامعقولية الوجود والكون والحياة .

من لحظات الوعي هذه انبثق التفكير في هذا كله على نحو بدا معه العالم غامضًا غير مفهوم ، ذلك أنه حينما عجز الفكر الفلسفى الغربى عن فهم هذا الكون - تفسيراً وغاية - اتهمه بالغموض والعبث واللاغاية واللامعنى واللامعقول ؛ على نحو ما فعل كير كجورد (١٨١٣ - ١٨٥٥) وسارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) وكامى (١٩١٣ - ١٩٦٠) وغيرهم ممن أعلنوا " موت الإله " ونظروا إلى العالم بوصفه عبثًا لا طائل وراءه ، وأكدوا أنه بلا مغزى ولا معنى[١] . الأمر الذى انعكس أيضًا في نصوصهم الإبداعية ، وتجلياتهم الروائية والمسرحية وغير ذلك من الفنون المختلفة . وكان أبرزها - خلال الخمسينيات والستينيات - التيار المسرحى الذى يعنينا هنا ؛ العبثى بأشكاله ومضامينه العبثية فى المسرح الغربى .

وإذا كان الحكيم عندما شرع - فى مرحلة التجريب - فى البدء بكتابه مسرحية طليعية عبثية قد آثر أن يتناص مع مسرح العبث الغربى شكلاً لا مضمونًا . كما سنرى فيما بعد ، ذلك أنه - يرفض على المستوى الفكرى - مضامين هذا المسرح (!) باعتباره كاتبًا شرقيًا عربيًا مسلمًا أفاد كثيراً من ثقافة الغرب وثقافة الشرق معًا .

يبرر الحكيم موقفه الرافض لمضامين المسرح العبثى باعتبارها وليدة الفلسفة الغربية الحديثة (المادية أو الدنيوية) التى لم تعد تؤمن إلا بوجود عالم واحد ، هو عالم المادة منكرة عالم الروح ، خاصة بعد أن بدأ :

> " العقل يواصل انتصاراته بالعلم الذى نشأ عنه وأبدع مخترعاته واكتشافاته التى أذهلت الناس ، وجعلت قدرته تحجب قدرة الله (تعالى) ، حتى أطلق الفيلسوف (نيتشه) صيحته المشهورة : (إن الله قد مات) "[٢] .!؟

---

(١) انظر : نوال زين الدين : اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم . ص ١٣ وما بعدها . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٨ ، ومصادر النقل هناك .

(٢) توفيق الحكيم : التعادلية فى الإسلام : ص ١٦٩ .

وهنا كما يقول الحكيم تكمن مأساة الإنسان الغربى المعاصر عندما أنكر وجود الله (عز وعلا) والحكيم يرفض تمامًا مثل هذه الرؤية الغربية المتشائمة ، وهو على الرغم من إيمانه بعجز الإنسان (وهو العجز الذى يدفعه إلى الصراع مع نواميس الكون الحتمية) وبرغم إيمانه بالله وبالإرادة الإلهية على نحو ما صرح بذلك مراراً ، فى كتبه (فن الأدب / تحت شمس الفكر / التعادلية) :

هذا الموقف من قضية العصر قد وقفته وتأملته ، فالإنسان عندى ليس إله هذا العالم ، وهو ليس حراً ، ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل إطار الإرادة الإلهية ... هذه الإرادة التى تتجلى للإنسان أحيانًا فى صور غير منظورة من عوائق وقيود ، على الإنسان أن يكافح لاجتيازها والتغلب عليها ، فأنبياء الشرق أنفسهم يبعثهم الله ويضع أمامهم العقبات ، فطريق النبى ليس معبداً ، ولكنه يجاهد فى تبليغ رسالته وسط أشواك من غرائز الناس . إن قضية العصر اليوم ، وهى التى تقوم على حرية الإنسان ، سواء باعتباره فرداً أو باعتباره جماعة ، إنما تتحد وتتلاقى فى أمر واحد هو : إنكار الله ، إنكار القوى غير المنظورة التى تؤثر فى مصير الإنسان " [1].

ويرى الحكيم أن أزمة الإنسان الغربى هى حربه ضد نفسه هادمًا ذاته بعد إنكاره الإرادة الإلهية ، حيث :

" لم يعد فى غروره يرى سوى حريته المطلقة لم يعد يرى القوى الأخرى غير المنظورة التى تحرك وجوده وتلعب بمصيره ، وتستوجب نضاله ، وتتطلب تفكيره" [2] .

غير أن الحكيم الذى يؤمن بوجود هذه القوى غير المنظورة ، والمؤثرة فى مصير الإنسان وفى إرادته وحريته ، وتؤكد الشعور بعجزه أمام هذه القوى ينبغى ألا يستسلم لها ، بل هى عنده الحافز الأعظم للكفاح[3] ودافعه الأقوى للاكتشاف النبيل والدائم لنفسه ولقواه :

---

(١) التعادلية فى الإسلام : ص ٦٠ .

(٢) التعادلية : ص ٦٢ .

(٣) التعادلية : ص ٦١ .

" ولكن كيف السبيل ؟ وفى أى طريق يسير ؟ لا بد له من هداية ، لا بد له من نموذج . هذا النموذج هو إدراكه للأرقى ، هذا الإدراك للأرقى هو دليله الذى يقوده فى طريق الحياة الإنسانية ، هو حافزه للتطور " (١).

وليس من سبيل إلى إدراك هذا النموذج الأرقى عند الحكيم إلا من خلال عقيدة دينية هى ضرورة إنسانية فى المقام الأول غير أن إنسان العصر الحديث سرعان ما تجاهل هذه الضرورة الإنسانية اعتماداً على العقل وحده :

" واستمر التفكير العقلى يتطور لوحده فى قفزات باهرات ، جعل العصر الحديث ينسى النموذج الأصلى ، وهو الكائن الأرقى ؛ أو فكرة الله ، ولا يرى غير العقل المنتصر بمفرده "(٢) .

وكان من جراء ذلك أن أفضى به طريق العقل وحده إلى أخطر النتائج على إنسان العصر الحديث وموقعه من الكون ، إذ اعتقد :

" فعلاً بأن الإنسان وحده لا شريك له فى هذا الكون ، وأنه إله هذا الوجود ، وأنه حر تمام الحرية . وبهذا الجواب - الذى قضى على تعاليم الأديان - ختم العصر على نفسه بطابع المادية ... وينجم عن ذلك أيضًا خضوعه للنتائج المترتبة على سيطرة العقل وحده . ومنها حرية الإنسان فى هذا الكون تبعًا لحرية فكره ، وإنكار كل ما لايثبت بالبحث والاختيار ، ومن ثم إنكار إرادة أخرى غير إرادة الإنسان ، أو وجود آخر غير وجوده ، وكان لهذا الاختلال نتيجته الطبيعية ، وهو القلق ؛ فالقلق السائد فى النفوس اليوم مبعثه هذا الاضطراب فى ميزان التعادل بين العقل والقلب ، بين الفكر والإيمان " (٣).

---

(١) التعادلية : ص ٦٣ .

(٢) التعادلية : ص ٦٥ .

(٣) التعادلية : ص ٤٥ - ٤٦ .

وذلك كله علي النقيض من الرؤية الكونية العربية النابعة من (روح الشرق) و (الثقافة الشرقية) و (العقيدة والفلسفة الإسلامية) التى تقوم على التصالح والتكامل أو التعادل بين قوة العقل (العالم المادى) وقوة الإيمان (العالم الروحى) أى بين نشاط التفكير ونشاط الإيمان ، وعلى نحو ما فعل كبار فلاسفة المسلمين وعظماء فقهائهم فى دعوتهم للتكامل بين هذين العالمين أو النشاطين :

" وقد واجه الفيلسوف الإسلامى ابن تيمية هذا الموقف وعرضه فى كتابه (درء تعارض العقل والنقل) . كما إن القارىء لابن رشد وابن سينا يشعر بما يبذلانه من جهد للعبور بأمان من خلال السور الذى يفصل بين العالمين " (١).

وهو ما آمن به الحكيم أيضًا وأعلنه مراراً فى كثير من كتبه ومسرحياته وموضوعاته الرئيسية المتكررة (الثيمات) ، ورأى أن العقل وحده ليس السبيل الأمثل إلى الخلاص من أزمة الإنسان المعاصر . ولن يؤدى به إلى الشعور بالأمن والأمان ، وأن لا سبيل لذلك بغير الإيمان (لاحظ الجذر اللغوى المشترك بين الأمن / الأمان / الإيمان) لأن العقل محدود وعاجز ، ليس لأن الجزء لا يدرك الكل فحسب ، بل لأن الله تعالى أيضًا " **خارج حدود العقل البشرى**" على حد تعبير الحكيم . ومن ثم فلا سبيل إلى إدراك الكل و " فكرة الله " إلا عن طريق القلب والحدس الصوفى ، وهذا يعنى أن كلاً من العقل والقلب مسخر لما خلق له ، ومن ثم لاينبغى الخلط بين الوظيفتين حتى لا يفقد إنسان العصر توازنه وسويته ويصبح فريسة للقلق الوجودى أو يقع فى هوة الإلحاد كما يقول الحكيم :

" ولعل هذا سبب من أسباب الإلحاد . فنحن حين نسأل العقل أن يصنع لنا صورة الله فإنه يخفق ، وبدلاً من أن نضحك ونهزأ بالعقل نضحك ونهزأ بفكرة الله ، فلنؤمن إذن بالقلب وحده ، تلك قوته ، ولندع العقل يفكر فى مجاله (المادى / الدنيوى) وحده ، تلك أيضًا قوته ، وهذا التعادل بين القوتين يكفل سلامة الشخصية الإنسانية "(٢) .

---

(١) التعادلية : ص١٩٦ .

(٢) التعادلية : ص ٥١ - ٥٢ .

ذلك أن الإنسان عند الحكيم مكون من العقل والقلب ، والخلط بينهما في نظره عبث ، فالإنسان : الكائن الوحيد الذي يدرك ويعي الأرقى إنما يتوسل إلى هذا الإدراك والوعي بوسيلتين : المنطق المنبعث من العقل والإيمان المنبعث من القلب (...) إن الخلط بينهما عبث .. كما أن إخضاع كل منهما لمقومات غيره عبث أيضًا :

" فالعقل يجب أن يشك دائمًا ويطالب بالدليل ... والقلب يجب أن يؤمن دائمًا ويعفى من الدليل .. كل منهما يجب أن يجرى فى فلك مستقل فالحكيم فى نظرته إنما يعالج هذه القوى ، والفكر والعمل ، والعقل والقلب ، الفكر والإحساس .. إلخ . على اعتبار أنها قوى متعادلة متوازية وغير متصارعة ولا متناقضة ، ومنفصلة فى الإنسان ، وما حياة الإنسان على الأرض إلا كفاح من أجل إقامة التوازن بين هذه القوى المتوازية " (١).

وهذا يعنى أن العقل محدود والمعرفة العقلية محدودة بما هو فيزيقى . أما الإيمان ، فطريقه المعرفة القلبية .

" فلنترك للقلب إذن أمر تلك الحقيقة الثابتة(٢) ، حقيقة الإيمان لأن الإيمان لا برهان عليه من خارجه . إنى أومن بأنى لست وحدى فى هذا الكون ، لأنى أشعر بذلك "(٣) .

وبغير هذا الشعور الروحى الإيمانى سوف يبقى الإنسان عاجزاً أمام مصيره فى النهاية (٤)، ومن ثم يفقد الوجود معناه والكون مغزاه ، على نحو ما حدث مع أصحاب الاتجاه العدمى

---

(١) انظر أحمد سخسوخ : توفيق الحكيم مفكراً ، ص ٤٤ ومصادر النقل هناك ، ومن المعروف أن نظرية " التعادلية " عند توفيق الحكيم إنما تقوم أساساً على الثنائية التعادلية التى تعتمد على التوازى والتفارق لا على التناقض والتفاعل ... فالمتوازنات لا تتلاقى ولا تدخل فى صراع ديالكتيكى ، والذى هو علم القوانين العامة للحركة فى الطبيعة والإنسان (م.ن) .

(٢) التعادلية ، ص ٥٨ .

(٣) التعادلية ، ص ٤٩ .

(٤) التعادلية : ص ١١٤ ، ويقصد الحكيم بهذه النواميس : قانون الزمان وقانون المكان .. إلخ .

وأرباب الفلسفة الوجودية وأنصار الرؤية العبثية ممن يفتقدون الإيمان بوجود عوالم أخرى وراء الظواهر الطبيعية ، تكتسب فيها الظواهر العارضة والمتناقضة – في عالمنا المادى – معناها الكلي والتكاملي ، بل أيضًا حقيقتها الخالدة .

وهذا الشعور الإيماني أو الداخلي على حد تعبير الحكيم – وأداته القلب – هو في رأيه ورؤيته ضرب من الحدس أو الكشف الصوفي أو " **المعرفة الصوفية** " أو " **النور الإلهي** " على حد تعبيره ، فذلك هو سبيلنا الأمثل إلى الإيمان وتحقيق " النفس المطمئنة " أو الأمان الروحي . ويعود إيمان الحكيم بهذه الحقيقة ؛ لأنه يؤمن أيضًا بأن الإنسان ليس الكائن الوحيد في هذا الكون الذى لايزال مجهولاً ، عالم لم ولن يعرفه العقل ، لا بمعادلاته ولا بتلسكوباته – على حد قوله – وحيث " المعرفة العقلية " محدودة ، ومن ثم لا سبيل إلى " منطقة الإيمان " إلا من خلال " المعرفة الروحية " :

" النور الإلهي هو الذى يصلنا بهذا المجهول ، ولذلك فإن من اعتمد على العقل وحده في الاتصال بالله لن يراه ... أما النور الإلهي فهو الذى قد يرينا شيئًا آخر يوحي إلينا بوجود لا يعرفه غير القلب . وللوصول إلى المعرفة الكاملة، فلا ينبغي للعقل أن يطغى على القلب فلا ينتفع بنوره ، ولا أن يطغى القلب على العقل فيخسر تفكيره المنتج والإسلام مارس هذه التعادلية " [١].

ولا يفتأ الحكيم يردد هذا الرأى / الرؤية ، ويكرره في كثير من كتبه منذ بواكير حياته ، مثل فن الأدب ، والتعادلية ، ويقظة الفكر ، وغيرها . يقول مثلاً في كتابه تحت شمس الفكر (١٩٣٨) :

" وقد سبق أن بينت في كتابي (تحت شمس الفكر) في فصل بعنوان (منطقة الإيمان) كيف أن العقل والإيمان يمكن أن يعيشا معًا جنبًا إلى جنب في كيان الإنسان ... بأشعة العقل ومنطقه ، وحرارة القلب وإيمانه يستطيع الآدمي أن يحيا حياته الكاملة . ولعل أزمة الحضارة الحديثة – كما قلت أيضًا – أنها لم تحقق للإنسان حياته الكاملة ؛ فهو على الرغم من تألق العقل البشرى على

---

(١) التعادلية : ص ١٢٩ .

نحو لم يسبق له نظير ، يشعر بنقص ، وهذا النقص يبعث فيه القلق الذى أصبح من سمات هذا العصر الذى نعيش فيه "(١) .

وبهذا تكون النزعة الصوفية أو الروحية عمومًا عند الحكيم نزعة إيجابية لا سلبية ، تجمع بين الدنيا والدين على نحو ما سنرى فيما بعد ، أو على نحو ما ظهرت عليه شخصية الدرويش فى مسرحية (يا طالع الشجرة) ، فهى تتحدث بلغة الواقع أحيانًا ، لكنها تبصر - بلغتها التنبؤية أو الرمزية - ما وراء الواقع ؛ مما يستحيل على العقل إدراكه ، تمامًا كما استحال على المحقق فى المسرحية أن يتجاوز حدود الواقع والمنطق الصورى . ومن ثم فالعقل البشرى لن يكون بمقدوره تجاوز الواقع والمعقول إلى غير الواقع وغير المعقول (بمقاييسه المحدودة) لاكتشاف " الحياة الكاملة " للإنسان الكامل ، والخروج به من دائرة العبث أو العجز أو القلق الوجودى الذى تفشى فى المسرح عقب هيمنة " الاتجاه العدمى " Nihilism كما ذكرنا من قبل ... ويكمن ذلك فى رأى الحكيم إلى أن :

" أزمة الإنسان الآن ، وفى كل زمان ، هى أنها تتقدم فى وسائل قدرتها أسرع مما تتقدم فى وسائل حكمتها " (٢).

ولذلك لا غرو أن تشكل قضايا المصير الإنسانى وصيانته من الدمار محورًا أساسيًا فى فكر الحكيم ونصوصه المسرحية ، إيمانًا منه بأن رسالة الأديب (الجوهرية) تكمن فى توجيه "مصير العالم " نحو الأكمل والأجمل والأمثل :

" فإنى أومن بأن للأدب وللأدباء مهمة كبرى هى صيانة الإنسان من الدمار ، كما أن للأدب والأدباء رسالة عظيمة هى السير بالعالم إلى مصير أكمل . هذا ما قلته من قبل ، وأقوله الآن مرة أخرى دون يأس أو ملل ، لأن أديب اليوم إذا لم يشعر أنه مسئول عن مصير الإنسان وحضارة الإنسان فى الغد... فقد نام الحارس الوحيد للحضارة الإنسانية "(٣) .

---

(١) التعادلية : ص ٦٠ .

(٢) أدب الحياة ، ص ١٧٠ ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ .

(٣) أدب الحياة : ص ١٧٢ - ١٧٣ .

ولما كانت هذه الرسالة الجوهرية في إبراز نضال الإنسان - أمام عجزه البشري وعدم فهمه لنواميس الكون - هو ما فعله أو حاول معالجته في الكثير من نصوصه المسرحية : مثل أهل الكهف وشهرزاد وسليمان الحكيم وبجماليون والملك أوديب وغيرها ؛ فإنه في مسرحية (يا طالع الشجرة) بما هي مسرحية طليعية يرى الحكيم أن التجريب فيها ينبغي ألا يتوقف عند مهمة التجديد في الشكل ، بل يتعداه إلى المضمون (الإنسان ومصيره) الذي بات اليوم أكثر مأساوية من ذي قبل ، ويدعو فيها إلى بناء عالم جديد ، عالم روحي يعطي للكون منطقه وفلسفته وللحياة معناها وينفي عنها ما قد تنطوي عليه من عبث من وجهة نظرنا ، مثلما يؤكد أن للوجود مغزاه وتكامله ، فيتجاوز بذلك معطيات " العقل المادي " أو " الوجود والعدم " الأمر الذي ينبغي أن يجد صداه في الإبداع المسرحي والفني عموماً ، باعتباره قوقياً استعارياً لواقعنا ؛ فيقول :

" أمام المسرح الجديد (غير مهمة التجديد في الشكل) مهمة التجديد في المضمون . إن عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابث ، يعيش أزمة سوداء ، ويتحدث عن (لا جدوى) الحياة . أظن هذه النظرة خاصة بجيل معين وظروف معينة . إنه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين في أوروبا ، لكن هناك أيضاً عالماً جديداً يبني نفسه ، وهذا البناء الجديد يؤدي حتماً إلى نظرة جديدة إلى كل القيم ، ليست نظرة سوداء ، بل هي نظرة جادة فاحصة منشئة ، لا ترى الدنيا عبثاً متكرراً ، بل تراها خلقاً مستمراً .. "[1] .

وهي رؤية قوامها العودة إلى القيم الروحية . ذلك أن :

" بصيرتنا الدينية هي المنبع وهي الموجه لبصيرتنا العلمية ، وما من شيء يرينا دائماً قدرة الله إلا عجزنا البشري " [2].

ومن ثم فالكون لم يخلق عبثاً ، والعلم طريق للإيمان ، لكنه يظل عاجزاً عن فهم أسرار الكون والوجود ، وخاصة في مجال الروح حيث " الروح من أمر ربي " على حد قول الحكيم في

---

(١) الطعام لكل فم ، ص ١٩٩١ .

(٢) توفيق الحكيم ، فن الأدب ، ص ٩٨ .

مقال له بعنوان " قل الروح من أمر ربى "(١) يعلن فيه الحكيم إيمانه المطلق بالروح باعتبارها مصدر الخلود ، يقول :

" إن الروح ثابتة والعلم متغير ، وفى هذا دليل على أن الروح - لا العلم - هى مصدر الخلود "(٢) .

هذا العالم الجديد ، بقيمه الروحية قبل المادية - باعتباره سبيلنا إلى الخلاص - هو الذى يؤمن به الحكيم ، وهو الذى حاول أن يعبر عنه فى مسرحية (يا طالع الشجرة) ، بدلالاتها الروحية المتعالقة والمتماهية مع الأغنية الشعبية (يا طالع الشجرة) بدلالتها الروحية العميقة (لا العبثية كما تتوهم) ، على نحو ما نشرع فى تفصيله وشيكًا ، ومع سائر النصوص والرموز الشعبية المتناصة - بدلالاتها الروحية أيضًا - مع المسرحية .

ولم يكن صنيع الحكيم فى تجسيد هذا العالم الجديد - وفى إبراز القيم الروحية وما تتضمنه من خلاص لإنسان العصر - جديداً تماماً ، فالحكيم منذ تكوينه الفولكلورى (تنشئته الاجتماعية والثقافية) شديد الإيمان بالقيم الروحية أو ما أسماها بروحانية الشرق - فى نزعتها الصوفية (الإشراقية لا الطقوسية) التى سيطرت على توفيق الحكيم (أو محسن) فى (عصفور من الشرق) ، بعظمتها وأصالة جذورها وعراقة منابعها ، منذ الفترة الباريسية (١٩٢٥ - ١٩٢٨) باحثًا عن الروح (فى مواجهة الآخر المؤمن بالمادة) وتشتعل الرغبة لدى الحكيم (محسن) ثانية فى (عودة الروح - ١٩٣٣) فى البحث عن منابع هذه الروحانية الشرقية التى أخذت تتنامى وتتعاظم وتملأ عليه حياته ، وحيث " البعث نشيد مصر الخالد " . ومن هنا :

" ظل ينقب عن منبع ميراثه الثقافى والروحى فى (رواسب) الآلاف من السنين الكامنة فى ضمير مصر ، ريفها وأهلها "(٣) .

---

(١) توفيق الحكيم ، فن الأدب ، ص ٩٤ - ٩٨ .

(٢) نفسه : ص ١٠١ .

(٣) يقظة الفكر : ص ١٠٣ ، انظر أيضًا تحت شمس الفكر ، ص ٣٠ .

ومن هنا تحققت واحدة من أقصى أمانيه إبان المرحلة الباريسية :

" ألا يخرجنى العلم من ذلك الإيمان الذى كان يضىء قلوب المصريين القدماء، إيمان قربهم من الخالق ، فإذا هم ببصائرهم العجيبة أول آدميين استطاعوا فهم أسلوب الله ، والنفوذ إلى قوانين إبداعه " [١].

وقد دفعته هذه النزعة الروحية (الشرقية أو الإسلامية) إلى الإيمان بأن الله يريد :

" أن تعيش الأحياء طبقًا لقوانين الحياة التى وضعها لها ، وأن تجاهد فى سبيل هذه الحياة ، وأن تتغلب على عناصر الفناء ، بما هيأه لها من مناعة طبيعية أو مناعة اكتسابية . والدين هو أداة المناعة الاكتسابية لمكافحة عناصر الفناء المادية والأدبية ، فلئن كانت غاية الدين عند البشر توفير أسباب الحياة الصحيحة ، والدنيا الصحيحة خير تمهيد للآخرة الصحيحة ، فإن الإسلام بلا مراء هو دين الصحة فى كل شىء "[٢] .

بما هو دين يتميز بالروحية الكونية التى تعترف بكل الرسل ، على نحو ما يؤكده الحكيم ، ذلك أن الطويفة الجوهرية للدين هى التغلب على خطر الفناء وضروب القلق التى يثيرها الحاضر ، وذلك باستيعاب الإنسان (الدنس) داخل العمليات اللا متناهية التى تجرى فى كون (مقدس) ، شريطة أن يكون هذا الدين " المثالى " هو الدين الإسلامى فى صورته النقية والفطرية والبسيطة ، وهنا يتساءل الحكيم : هل أبسط من الإسلام شريعة ، وهى لا تعرف "رجال دين " كهنوتيين ؟ ممن يجعلون " الدين " سلمًا " للدنيا " لا " الدنيا " سلمًا " للدين " على حد قوله [٣]. وشريطة أن تكون الرؤية الصوفية أيضًا تجربة ذاتية ، فكرية أو عرفانية ، حيث الطريق إلى الله سبحانه وتعالى فى رأى الحكيم يحتاج إلى مجاهدة روحية لا إلي طبول وبيارق أو سيوف حديدية أو خشبية ... إلخ .

---

(١) تحت شمس الفكر ، ص ٦٤ .

(٢) نفسه : ص ٣٠ .

(٣) نفسه : ص ٣٠ .

ومجمل الأمر : إن الرحلة الإيمانية للحكيم منذ المرحلة الباريسية قد أفضت به إلى تلك الرؤية الدينية والنزعة الصوفية المؤمنة بالذات الإلهية الأزلية الأبدية ، حيث الإيمان بها يفضى إلى التواصل معها ، فتنتفى عندئذ الرؤية العبثية للكون ، ويتحقق للوجود مغزاه وللحياة معناها ، ذلك أن الإيمان – كما يقول الحكيم :

" متصل بالقدرة الإلهية غير المحدودة ... و (كما وجدت الدنيا وجدت إلى جانبها الآخرة ... حتى الموت ليس فى حقيقته إلغاء لوجود ، ولكنه انتقال لموجود من وجود إلى وجود) . و (الوجود الميتافيزيقى وسبيله " الفلسفة الدينية " و " المعارف الصوفية " ينقص الوجود الطبيعى) "(١) .

وهنا تكمن عبقرية " الروح الشرقى " وخصوصية " الثقافة الشرقية " المؤمنة حيث ثمة "منطقة للإيمان " ثابتة بالفطرة ، على نحو مائز ومفارق " للثقافة الأوروبية "(٢) وفلسفاتها المادية التى تزعم أن الله مات (!) ولمنطقها الذى يسعى خطأ وجهلاً إلى تفسير ظواهر الحياة الدنيا بمناهج السببية المادية دون غيرها ، وبكل ما تنطوى عليه بعدئذ من خواء روحى أفضى بها إلى الشعور بالعجز والعبث واليأس والإلحاد ، ذلك أنه لا يمكن بل يستحيل فهم الألوهية أو المعرفة الكونية من خلال هذه القوانين المادية التى انتهجها العقل البشرى :

" إنما قوة الدين وحقيقته فى العقيدة والإيمان بالذات الإلهية .. وهنا لا سبيل إلى الدنو من تلك (الذات) إلا عن طريق يقصر عنه العلم الإنسانى ... لأن العلم معناه الإحاطة ، (والذات الأبدية) لايمكن أن يحيط بها محيط ، لأنها غير متناهية الوجود ، فالاتصال بها عن طريق العلم المحدود مستحيل ، ها هنا يبدو عمل الدين ضرورة للبشر "(٣).

ولذلك لا غرو أن يقرر الحكيم ، برؤيته الإيمانية ونزعته الصوفية ، أن الدين – وعالمه السماء – هو وحده القادر على فض مغاليق الكون وكشف أسراره ، ومن ثم :

---

(١) التعادلية : ص ١٥٤ – ١٥٨ (بتصرف) ..

(٢) انظر : تحت شمس الفكر : ص ١٣ ، ٨٨ (والمصطلحات هنا للحكيم) .

(٣) نفسه : ص ١٦

" فالدين هو الطريق لحل اللغز الأكبر ، وسبيل للنفوذ إلى المجهول الأعظم"(١).

وحيث نرى الحكيم :

" يؤمن باللامعقول وبقصور العقل بوصفه أداة لفهم الوجود ؛ لكنه يقيم علاقة من الحب بينه وبين الوجود ويتعاطف معه ليفهمه ، فهناك من الوسائل ما يجد العقل فيها معينًا على فهم هذا الوجود ، مع استعداد فطرى يحظى به الحكيم فى تأويل مظاهر الكون المختلفة تأويلاً صوفيًا ، مستلهمًا معطيات تراثنا الإسلامى بصفة عامة وموقف المتصوفة من الكون بصفة خاصة ، حيث المعرفة اللدنية والغوص فى أعماق الأشياء للوصول إلى المعرفة عن طريق الكشف . ذلك أن الوحدة النهائية التى تحل فيها كل المتناقضات والمتقابلات يمكن الوصول إليها عن طريق المعرفة النورانية : هذه المعرفة المطلقة التى تحمل فى طياتها الاتصال الروحى بالله ومملكة الله "(٢) .

ومن ثم فالحكيم يدعو إلى عقد صلات الحب مع عالمنا " اللامعقول " حتى نستطيع أن نفسر غموضه ، كما يذهب هو إلى ذلك مستعينًا بثقافة شمولية ، وقدرة بارعة على التأمل والتغلغل فى أعماق الأشياء وتجاوزها إلى ما وراء العالم الظاهر للعيان ، ليراها فى أبعادها المختلفة والمتكاملة . وهو يستعين فى ذلك بلحظات من المعرفة النورانية والتجليات التى تشبه ما قالت به الصوفية من قبل فى لحظات الكشف المعرفى اللدنى . وهو ما نراه فى معظم أعمال الحكيم المسرحية(٣) .

---

(١) نفسه : ص ١٥ .

(٢) انظر اللامعقول (م.س) ص ٢٣ - ٢٤ ومصادر النقل هناك .

(٣) مثل أهل الكهف ، وشهرزاد ، وبجماليون ، وسليمان الحكيم ، وأوديب ، والدنيا رواية هزلية ، ورحلة صيد ، ورحلة قطار ، ولو عرف الشباب ، وفى سنة مليون ، وفى الطعام لكل فم ، وفى بيت النمل ، وفى يا طالع الشجرة .

ولن يكون ذلك عن طريق العقل ، بل عن طريق الإيمان ، بما هو نزعة فطرية كامنة فى الإنسان ، أو بما هو نزعة اعتقادية سماوية أو رؤية صوفية ... وبهذا الإيمان الروحى يصبح للوجود معنى ، قد لاندركه - لأول وهلة - حين نضل (الطريق) ولكن ذلك ليس مستحيلاً ، حتى إذا ما اهتدينا إلى هذا (الطريق) فسوف يصبح عندئذ اللامعقول معقولاً . وهنا تقترب المسافات التناصية وتتلاقى فكريًا - على مستوى التناص الذاتى - بين رؤية الحكيم الفكرية العامة ورؤيته الإبداعية فى مسرحية يا طالع الشجرة من ناحية ، وبينهما معًا وبين الرؤية الصوفية لأغنية يا طالع الشجرة من ناحية أخرى .

فالحكيم فى رؤيته الفكرية والإبداعية مهموم بمصير الإنسان أمام عجزه الوجودى ؛ **بما هو قضية القضايا فى معظم نصوصه المسرحية ومؤلفاته الفكرية والدينية**[1] ومَعْنِىٌ بصيانته من الدمار على حد تعبيره ، ويرى فى الدين والإيمان بالذات الإلهية سبيلاً إلى الخلاص والانعتاق من هذا العجز ، وهو ما تؤكده المسرحية أيضًا بنزعتها الصوفية .

وتؤكد الأغنية الشعبية (يا طالع الشجرة) بما هى أغنية صوفية الأصل ؛ ترى فى الدين والإيمان والتصوف سبيلاً إلى الخلاص ، وطريقًا إلى الانعتاق من هذا العجز ... وهنا بدأت آفاق التناص بين المسرحية والأغنية تتخلق وتتحدد ضمن رؤية فكرية للحكيم المفكر وللحكيم المبدع (المؤلف الضمنى) على حد سواء .

ومفاد هذه الرؤية أن العالم عالمان ، أحدهما عالم مادى وسبيله العقل (السببية المادية) وعالم روحى وسبيله القلب ، وسمته الإيمان بالغيب ، وفى القرآن إشارة مؤكدة لتجاوز هذه الثنائية ، تلك هى الإيمان بالغيب فى قوله تعالى فى سورة البقرة : ﴿ الذين يؤمنون بالغيب ﴾ ولا يقصد القرآن بالغيب ما يعرف بالغيبيات التى توصد أبواب العقل فتمنعه من تجاوز ماوراء الحواس الخمس ، وما يصله إليه منها وحدها ، إنما يهدف القرآن الكريم من الإيمان بالغيب : تقدير الإنسان بوجود ما وراء حواسه وما بعد المادة ، فيعمل جهده وعقلاه ووجدانه حتى يصل إليها ، حيث تنفتح أمامه أبواب الغيب ، بابًا بعد باب ، وعلمًا إثر علم ، حتى

---

(١)انظر للحكيم بعض مؤلفاته الدينية مثل : « محمد ﷺ سيرة حوارية (١٩٣٦) - أرنى الله "قصص فلسفة"(١٩٥٣) - مختار تفسير القرطبى (١٩٧٧) - الأحاديث الأربعة "فكر دينى"(١٩٨٣) .

يصل إلى الحقيقة الكونية والحقيقة الإلهية التى هى أبعد ما تكون عما يصل إليه من الحواس وحدها ، وأشمل مما يدركه العقل المقصور على المادة والقوانين المادية .

لقد كانت البشرية - وما زالت تنتظر الإنسان الذى يتوهج فيه النور الإلهى على حد تعبير الحكيم وتتلألأ به الكلمة العظمى ، فيكون من الشرق روحانيته الرشيدة ، ومن الغرب عقلانيته السديدة ، ومن الكون أغواره البعيدة وسيميولوجيته الأكيدة .

أما اعتماد الفكر الغربى على عالم العقل المادى وحده فهو الذى انتهى به إلى الفلسفة العدمية أو المادية - على حد قوله - والشعور بعبثية الوجود ، على حين أن الإنسان الكامل (وهذا التعبير بتعالقاته الصوفية) هو الذى يؤمن بالعالمين معًا ، عالم المادة وعالم الروحى ، فيكتشف عندئذ " المعنى " الكامن فى الوجود ، وتطمئن نفسه ، ويتحقق الأمن النفسى أو الأمان الروحى الذى افتقده إنسان العصر الحديث ، على نحو ما تعالجه مسرحية (يا طالع الشجرة) .

مسرحية يا طالع الشجرة والبحث عن المعنى :

﴿ أفحسبتم أنما خلقناكم عبثًا وأنكم إلينا لا ترجعون ﴾ «قرآن كريم - المؤمنون (١١٥)».

لما كانت المسرحية عبثية الشكل فقد كان من الطبيعى - كمات ذكرنا - أن تكون عبثية المضمون أيضًا ؛ حيث لا مضمون خارج الشكل . هكذا يعترف الحكيم نفسه بأن " .... مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون ... من فكرة أن العالم عبث ينتهى إلى الشكل العبثى الملائم لهذا المضمون[١] . وأن المسرح - آخر الأمر ، شأنه شأن كل الفنون - ليس إلا صورة استعارية لهذا العالم .

وقد رأينا من قبل أن مسرح اللامعقول للحكيم مضاد فكريًا ، ومعارض على طول الخط لمسرح العبث الغربى ، ومن هنا كانت محاكاته لمسرح العبث قائمة على الشكل فقط لا المضمون . الأمر الذى سبق أن تحفظنا عليه فى فقرة "الفرق بين مسرح العبث الغربى ومسرح اللامعقول العربى " .

يقول الحكيم إن الاعتماد على الشكل لا يعنى أنه بلا مضمون ، ولكن الاعتراض أو المفارقة هنا أن الحكيم يختار الشكل العبثى لمضمون لا عبثى أو معقول . حتى لو سماه

---

(١) مسرحية الطعام لكل فم : ص ١٨٨ .

الحكيم باللاواقعية الشعبية الفكرية التي لا تعني شيئًا في رأينا سوى عبثية الشكل الشعبي اللامعقول ، وإن زعم الحكيم غير ذلك .

" وهذا الاتجاه الذي تسير فيه هذه المسرحية وإن كان مسايراً لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم في تحرره من الواقعية . إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه ، فإن طبيعتي الشخصية من جهة ، واستلهاماتي الشعبية المصرية من جهة أخرى لها دون شك - وربما على رغمي - دخل كبير في تكييف نوعها تكييفًا خاصًا يمكن أن أسميه الآن مثلاً : (اللاواقعية الشعبية الفكرية) " [(١)].

ومن غير ما تلاعب بالألفاظ أو مراوغة كامنة في مصطلح الحكيم " اللاواقعية الشعبية الفكرية " فإنه يعني به قضية المعنى ، انطلاقًا من إيمانه بأن لا نص مسرحيًا بلا مضمون أو أساس فكري - على تعبيره - يشكل ركيزة التناص الأساسية - في هذه المسرحية - مع الأساس الفكري المماثل للأغنية الشعبية (يا طالع الشجرة) أيضًا ، كما سنرى عند حديثنا عن آفاق التناص بينهما .

وقد رأينا من قبل أن رغبة الحكيم التجريبية تسعى إلى التجريب في إطار عبثية الشكل وعقلانية المضمون ؛ على اعتبار أن " المعنى " مكون بنائي ودلالي (وحدة الشكل والمضمون)، وخاصة في النص المسرحي[(٢)] ، ومن ثم كان عليه البحث عن معنى منطقي لا عبثي ؛ كما يقول :

" عندما أريد استلهام فننا الشعبي (اللامعقول) في مسرحية فإن الأمر يختلف قليلاً ؛ فالمسرحية لابد أن تحمل معنى ، ولا يكفي المعنى الداخلي في ذاته تشكيلها ، ربما استطاع الشعر - وخصوصًا السريالي والدادي - أن يحمل معنى وجوده في ذات صياغته ، ولكن المسرحية وكذلك القصة ، لابد أن تقول شيئًا . فالمسرحية لايمكن أن تقوم إلا بأشخاص ، والأشخاص لابد أن يتكلموا ، وإذا تكلموا فلا بد أن يقولوا شيئًا ، وإذا لم يقولوا شيئًا وقفت المسرحية . المسرحية عمل إنساني ، أي تعلق بذات الإنسان ... ولابد لها من الإنسان .

---

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٣ .

(٢) نفسه : ص ١٤ .

إنها كون ، والإنسان واقف فيه يتكلم ويحاور ويسأل ، ويجاب ، أو يريد أن يجاب ، وموقف الإنسان في الكون موقف عجيب . إنه يريد دائمًا أن يتكلم وأن يسأل وأن يتلقى جوابًا ، فإذا صمت الكون عنه فالويل للكون ... أنه يبدو عندئذ عبثًا من العبث في نظر هذا الإنسان ، المسمى أحيانًا (البيركامو) وأحيانًا أخرى أسماء أخرى كثيرة في مختلف البلاد واللغات ... إنهم على استعداد دائمًا لتحطيم هذا الكون أو تحطيم أنفسهم إذا لم يجدوا عنده الجواب الصريح ... ولكن الكون لا يتحطم إلا في نظرهم ... إنه قائم دائمًا لا يقول شيئًا ... وهو مع ذلك يقول كل شيء "(١) .

وإذا كان هذا اللامعنى ، أو بالأحرى المعنى الخفي للعالم أو المضمر للوجود والكون والمصير غير واضح للأوروبي الذي خرج من حربين عالميتين دفعتاه إلى الكفر بكل القيم السياسية والدينية والاجتماعية والأخلاقية والفكرية ، فإنه – المعنى الخفي – لا يزال واضحًا بالنسبة للشرقي المؤمن (العربي المسلم) .

وهذا يعني أن العيب أو الجهل بالمعنى كامن في الإنسان الغربي بوجوديته الملحدة ، في إنكاره لوجوده الله ... واعتماده على العقل الذي انتهى به إلى الإلحاد ، والعجز عن قراءة أو فهم سيميولوجية الكون الذي ظن أنه لا يجيب عن تساؤلاته ، مع أنه يقول كل شيء ، فكان أن عجز عن فهمه وسعى إلى تحطيمه وهو في الحقيقة يسعى إلى تحطيم ذاته . الأمر الذي أفضى به إلى النزوع نحو مسرح العبث الغربي ورؤية السلبية للوجود ؛ مع أن أية قراءة سيميولوجية للكون – وأداتها القلب قبل العقل – تؤكد وجود الله عز وجل ، وتدعو للإيمان به . فيتحول عندئذ إلى كتاب مفتوح يبوح بأسراره الكبرى لكل ذي بصيرة قلبية ، ولكن أنّى مثل هذه القراءة لإنسان " مادي " لا يؤمن إلا بالعقل الذي انتهى به إلى دائرة مغلقة ، جعلت كل محاولة للاقتراب من الكون ومحاورته وفهم لغته ضربًا من العبث .

ويرى الحكيم أن فننا الشعبي عميق عمق الكون ، قد يبدو صامتًا مثله ، ولكنه يقول كل شيء ، إنه الصمت الناطق لكل ذي بصر وبصيرة ، شأنه في ذلك أيضًا شأن الفن الحديث :

---

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٧ .

" وفننا الشعبى – لأنه نابع من الفطرة المتصلة اتصالاً مباشراً بالطبيعة وبالكون – يقول أشياء كثيرة دون أن يبدو عليه أنه يقول شيئًا ... وأن هذا الخلط الذى نحسبه خلطًا ، ليس إلا وسيلة تلقائية من وسائل تعبيره ، عندما نتأملها نجدها مشحونة بطاقات صالحة للاستلهام والاستغلال الفنى ... ذلك أن الفنان الشعبى لم يحاول محاكاة أساليب الجمال الفنى التقليدية ... ربما عن قصور أو تقصير أو جهل ... وربما أيضًا عن إرادة ... وكل هذا سواء المهم أنه لا يسير فى الدروب المعروفة المعترف بها ... وتلك هى الفكرة الأساسية فى الفن الحديث "[1] .

وهذا يعنى أن فننا الشعبى – فى جانبه اللامعقول أو العبثى على الأقل يقول – واعيًا أو لا واعيًا – أشياء كثيرة دون أن يبدو عليه أن يقول شيئًا لا لشىء إلا لأنه فن فطرى متصل اتصالاً مباشراً بالطبيعة وبالكون ، وإن المشكلة أيضًا فى فهم النص أو ما يقوله الفن الشعبى كامنة فى الإنسان لا فى النص الشعبى ... غير أن أية قراءة فولكلورية ثاقبة يمكن أن تخترق هذا النص ، وأن تفض مغاليقه فيبوح عندئذ بأسراره الكبرى ، ومن ثم فالغيب فينا لا فى النص ، النص الكونى والنص الشعبى معًا ... **ولكن ماذا يقول النص الكونى ، من غير أن يقول ؟ وماذا يقول النص الشعبى ، من غير أن يقول ؟** .

يجيب توفيق الحكيم فى نصه المسرحى (يا طالع الشجرة) عن السؤال الأول فقط ، متجاهلاً – بحسن نية أو بسوء قصد – الإجابة عن السؤال الآخر ، حيث النص الشعبى قار فى ذهنه على أنه عبثى الشكل والمعنى ، وأنه اعتمد فى وجوده – مبنى ومعنى – على ذات صياغته كالشعر السريالى والدادى على حد تعبيره ... وما أبعد ذلك كله عن النص الشعبى الذى يتفق بالفعل مع النص الكونى فى دلالاته ومراميه ، لأنه – كما يقول الحكيم نفسه – ليس إلا فنًا نابعًا من الفطرة المتصلة اتصالاً مباشراً بالطبيعة وبالكون ... ومن ثم فهو فن فطرى يرى الكون بقلبه لا بعقله ... ببصيرته لا ببصره ، بما هى رؤية صوفية لا فلسفية . بعبارة أخرى إن الفن الشعبى ليس إلا تجليًا جماليًا جمعيًا يعكس رؤية مبدعيه للعالم وللكون. وهى رؤية – فى جوانبها المعقولة أو حتى غير المعقولة – رؤية إيجابية بكل المعايير الفطرية أو الدينية ، الميثولوجية أو الصوفية .

---

(١) نفسه : ص ١٨ .

وبهذا يكون النص الشعبى – مع افتراض لا معقوليته – نصًا إيجابيًا ومتفائلاً فى " لا معقوليته " ، على نحو متناص مع رؤية الحكيم بما هى رؤية إيجابية متفائلة فى عالم اللامعقول ، وذلك أن :

" شعورى بعجز الإنسان أمام القوى المؤثرة فى مصيره ليس مؤداه التشاؤم"[١] .

وإنما مؤداه االتفاؤل كما يقول ، إيمانًا بقوله تعالى :

﴿ فوسوس إليه الشيطان ، قال : يا آدم ، هل أدلك على شجرة الخلد ، وملك لا يبلى ؟ فأكلا منها ، فبدت لهما سوءاتهما ، وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربه فغوى ثم اجتباه ربه فتاب عليه وهدى. قال: إهبطا منها جميعًا ، بعضكم لبعض عدو ﴾ [٢].

وهو القول الذى ابتدأ به الحكيم عتبة دخول كتابه " شجرة الحكم (١٩٤٥) مما يشى أن مفهوم الشجرة عند الحكيم هو شجرة الخلد حلم البشرية الأبدى ومأساتها الأزلية (حيث الخطيئة الأولى / سوءة الحياة الدنيا) فى آن (لغير المؤمنين بالبعث) منذ هبوط آدم وحواء من جنة السماء[٣] .

فالمسرحية (يا طالع الشجرة) بما هى مسرحية تنتمى إلى تيار المسرح العبثى أو اللامعقول (نقيض المسرح الواقعى أو المنطقى) تنطوى – فى قراءاتها أو مشاهداتها – على قدر من الغموض الكبير :

" جاء نتيجة لعملية التجربة نفسها ، تجربة تداخل الزمان والمكان ، وتجربة تخلخل المنطق؟ ولكن لماذا هذه التجربة ؟ لأنى رأيت واقعنا الحقيقى الكامل هو فى هذا التداخل و التخلخل ..."[٤] .

---

(١) نفسه : ص ٩٤ – ٩٨ .

(٢) قرآن كريم : سورة طه ، آية ١٢٠ – ١٢٢ .

(٣) شجرة الحكم (١٩٤٥) : المفتتح أو عتبة دخول النص ، ص ٣ ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٧٨م .

(٤) لمزيد من التفاصيل ، انظر : الطعام لكل فم ، ص ١٨٧ .

ثم يقول الحكيم فى موضع لاحق : إنها أيضًا تنطوى على قدر من الوضوح كبير :

" حاولت أن أجعل مسرحيتى واضحة كل الوضوح ، لأن الوضوح يجب أن يكون هو المطلب العزيز الأخير للفن والفكر "(١) .

وفيما بين الغموض والوضوح يبدو أن ثمة تناقضًا يمكن تبريره بقيام الحكيم بالجمع بين اللامعقول الكامن فى عبثية الشكل وما يؤدى إليه من غموض وخلط ظاهرى والجمع بين المعقول الكامن فى منطقية المعنى وما تؤدى إليه من وضوح وبيان ، وتكمن " تجريبية " الحكيم فى الجمع بين المعقول واللامعقول فى إطار واحد :

" إنى أضفر فى هذه المسرحية موضوعين متعانقين لنخرج منهما فى النهاية " ضفيرة " واحدة ، وأضفر فيها أيضًا الواقع بغير واقع ، والمعقول باللامعقول لنخرج فى النهاية حقيقة واحدة ، على النحو الذى يضفر فيه الموسيقى ويعانق لحنين مختلفين ليخرج فى النهاية نغمًا واحداً "(٢) .

فى ضوء هذه المقابسات أو العتبات الثلاث يتحدد لنا أفق التوقع القرائى فى مقاربة "البحث عن المعنى " المعقول واللامعقول فى هذه المسرحية . حيث يتمثل المعقول فى مضمونها ، أما اللامعقول فيتمثل فى اتجاهها وبنائها أو تركيبها الفنى وفى متنها السردى (المسرحى) وفى لغتها وشخوصها ، حيث ينعدم التواصل بين البشر (كما هو الحال فى تقنية مسرح صموئيل بيكيت الذى تأثر الحكيم به ، ومسرح أو نسكو أيضًا) وحيث تختلف المسميات وتتفق فى الوقت نفسه (٣).

---

(١) الطعام لكل فم : ص ١٨٩ .

(٢) نفسه : ص ١٨٩ .

(٣) من الآن فصاعداً نود أن نشير إلى أننا اعتمدنا أحيانًا فى عرض المسرحية وتلخيصها فقط على أكثر من عرض فى أكثر من دراسة ، لعل من أهمها مقاربتين : إحداهما مقاربة نوال زين الدين لها فى كتابها " اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم " باعتبارها مقاربة جادة ورصينة تتفق وفكر الحكيم من ناحية وتتفق مع الرؤية المسرحية التى تذهب إليها ، وإن اختلفنا أحيانًا معها ، وإنما آثرناها حتى لا نتهم بتأويل النص وإسقاط تفسيرنا الميثولوجى والصوفى على أغنية يا طالع الشجرة حتى تتساوق وتفسير المسرحية . كذلك تختلف معها فى تأويل بعض الرموز وخاصة رمز المرأة ورمز السحلية ، كما عمقنا رؤيتها بنصوص أخرى اخترناها من المسرحية . انظر الكتاب المذكور ص ٤٤ - ٥٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ . أما المقاربة الأخرى ؛ فهى مقاربة أحمد سخسوخ فى كتابه " توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحيًا " ص ٦٥ - ٧٨ . وذلك للأسباب نفسها ، من حيث الجدة والرصانة والتأويل وإنتاج المعنى ، وإن كنا سوف نختلف كثيراً مع آرائه أيضًا .

بمعنى أن كل متكلم يفهم معنى كلام الآخر على النحو الذى يريده هو لا الذى يريده الآخر ، ويحملها معنى خاصًا فيما يشغله هو ، مما يؤدى إلى الكشف عن عجزهم عن التواصل ، وانفصال كل منهما عن الآخر . وحيث تتداخل الأزمنة والأمكنة ؛ فالماضى والحاضر والمستقبل أحيانًا يوجد كلها فى نفس الوقت ، والشخص الواحد يوجد فى مكانين على المسرح ... كل شىء هنا متداخل ، وحيث شجرة البرتقال لم تعد شجرة البرتقال ، والسجن يتخذ معنى من معانى الحياة الدنيا ، ولغة الأشخاص تشير إلى الوحدة القاتلة التى يحياها الإنسان المعاصر ، حتى وهو موجود وسط جماعة من الناس ؛ حتى فى تساؤلاته المعرفية التى لا تنتهى عند حد لا يجد لها إجابات محددة ؛ فتزداد حيرته الوجودية ، ويزداد إحساسه بالخواء واللاجدوى .

" إنك لن تفهمنى ... إنك تفهم فقط ما تراه مفهومًا لك ... وفهمك أن تلقى أسئلة محددة المعنى ، وتريد أن تتلقى عنها أجوبة محددة المعنى " (١).

أما شخوص المسرحية فقد أتت من عوالم مختلفة : الدرويش ، والشيخة خضرة أو السحلية (٢)، والشجرة . الدرويش أتى من عالم الروح ، عالم المتصوفة ، حيث رأى ما لا عين رأت وسمع ما لم يخطر بقلب بشر ، والشجرة من عالم النبات الذى يعطى معنى الحياة .

ولا معقولية هذا العالم " لا معقولية إيجابية " إذ تدخل - كما تقول نوال زين الدين - ما لا يخضع للمنطق فى دائرة العقل الذى يتحرق شوقًا إلى المعرفة ، على نقيض " اللامعقولية السلبية " (أو الوجودية الملحدة) كما هى عند ألبير كامى التى تنكر كل طريق للمعرفة ، وتقف لكل وسيلة تسعى لفهم اللامعقول ، وتسخر من كل محاولة تتشوف إلى الوعى به .

وعالم مسرحيتنا ينسج خيوطه من رجل وإمرأة يضمهما بيت واحد يعيشان فيه منذ تسع سنوات هو بيت الزوجية ، ولكل منهما عالمه الخاص ؛ الزوجة دائمًا مشغولة بالمولود المنتظر ، والزوج تشغله شجرته الخضراء ، وما ستحمله من ثمر ، وبين هذين العالمين تتداخل الأشياء فيما بينهما ، فما يقال عن الشجرة وثمرها المنتظر يصح قوله على شجرة أخرى تنتظرها الزوجة التى أسقطت ثمرتها الأولى بيدها .

---

(١) توفيق الحكيم : يا طالع الشجرة ، ص ٥٤ ، مكتبة الآداب ، القاهرة (١٩٦٢) .

(٢) توهمت الباحثة نوال زين الدين فى مقاربتها أن الشيخة خضرة شىء آخر غير السحلية ، وأن الأولى أتت من عالم الجن والأخرى أتت من عالم الحيوان ، والحق أن الشيخة خضرة هى السحلية نفسها . الأمر الذى اقتضى أن نتدخل ثانية لتصحيح بعض جوانب المقاربة . ولذا لزم التنويه .

- الزوجة : كان السقط فى الشهر الرابع ، كانت قد تكونت وصارت فى حجم الكف .
إنى واثقة من ذلك .

- الزوج : نعم إنى واثق من ذلك ، لأن الأغصان كانت تتحرك ببطء شديد .

- الزوجة : نعم . إنها كانت تتحرك فى بطنى ، شعرت بحركتها ، حركة بنت ، لأن حركة البنت يمكن أن تعرف ، ولأنى كنت أريدها بنتًا [١].

وما يقال عن السحلية أو الشيخة خضرة التى يعتقد الزوج فى وجود مسكنها الأصلى أو مقرها الحقيقى قائم تحت الشجرة يصح قوله على الطفلة " بهية " التى لم تولد بعد ، ومع ذلك لا تبارح خيال الزوجة ، وتحيل واقعها إلى ضرب من الخيال ؛ فلا عمل لها إلا إعداد ثوب أخضر للمولودة المنتظرة " بهية " ، ولا حديث لها إلا عن جمالها . وهى ترفل فيه حين ترتديه، وهكذا ظلت طبيعة الخطاب بين أبطال المسرحية على نمط تنصيص " كل يغنى على ليلاه " ولا سيما الزوج والزوجة :

- الزوج : إنى أراها (يعود الضمير على السحلية) جميلة فى جسمها الصغير المكسو بالأخضر الدائم ، وفى عينيها اللامعتين بهذا البريق العجيب ! إنها رائعة الشيخة خضرة .

- الزوجة : نعم إنها رائعة بنتى بهية [٢].

ويحدث أن تختفى الزوجة (الأصل) وتدعى " بهانة " ، وفى أثرها تختفى أيضًا السحلية أو الشيخة خضرة (الرمز التعضيدى الموازى) ، وهما يحملان جميعًا معنى الحياة ، وشريان الوجود بالعطاء المستمر ؛ فلا يبدو القلق أو الاضطراب على الزوج الذى لا ينتبه إلى هذه الحقيقة (حقيقة اختفاء الزوجة والسحلية فى وقت واحد) إلا على صوت المحقق يلفت نظره، فيعزو الزوج ذلك إلى طبيعة عمله التى أورثته تلك العادة، فمفتش القطار " هو الوحيد بين الركاب الذى لا يعرف القلق أو الاضطراب لتأخر القطار أو وصوله أو عدم وصوله ! " . ومن ثم لم يكن يشغل باله بها حضورًا أو غيابًا ... ولكن ها هو المحقق يدفعه إلى " الوعى "

---

(١) يا طالع الشجرة : ص ٣٤ .

(٢) المسرحية : ص ٣٨ .

بهذه الحقيقة الغائبة والمختفية ، ولم يكن هذا الوعي بالاختفاء قد حدث من قبل (بما فى ذلك اختفاء زوجته على الرغم من مرور تسع سنوات على الزواج) ومن ثم يعترف له الزوج بأن فكرة القتل قد راودته حينما رأى السحلية (الرمز المقترن بالزوجة) لأول مرة ، ولكنه اعتاد الآن قربها :

الزوج : نعم ... كلما تذكرت اليوم ... إنى سأقتلها يومًا ما ... ولكن هذا طبيعى أن أقتلها يوم ذاك ؛ لأنى كنت أجهلها .

المحقق : فكرة القتل إذن خطرت لك .

الزوج : فعلاً .

المحقق : وبأى شىء كنت ستنفذ القتل ؟

الزوج : قتل من ؟ زوجتى ؟

المحقق : زوجتك ؟ أأنا ذكرت زوجتك ؟

وهنا يختلط الأمر على الزوج ، فالحديث يدور حول السحلية ، إلا أنه يفكر فى زوجته فى الوقت نفسه ، فيختلط عليه الاثنان ويتداخلان . ويتصاعد الموقف حتى يحاصر المحقق الزوج ليستخرج من فمه اعترافًا بقتله لزوجته .

المحقق : كفى الآن حديثًا عن السحالى ، لنتحدث عن زوجتك . هل شعرت يومًا برغبة فى قتلها ؟

الزوج : طبيعى .

المحقق : ماذا تقول ؟ !

الزوج : أقول إن هذا شعور طبيعى .

والمحقق هنا يصر على استخراج اعتراف بأن بهادر قتل بهانة ، أو الزوج قتل زوجته مادامت قد اختفت ولم يعلم أحد مكانها مما يعنى أنها قد قتلت من وجهة نظر المحقق .

المحقق : إذن أنت قتلتها بالفعل .

الزوج : هل أنت متأكد ؟

المحقق : تقريبًا .

الزوج : وهل تعرف أين جثتها ؟

المحقق : هذه أنت بها أدرى بالطبع .

الزوج : ليس من الصعب أن تعرف

المحقق : أفضل أن تقول لى أنت .

الزوج : المكان سهل وطبيعى جداً ، ويدهشنى أنك لم تعرفه !

ثم يخبر الزوج المحقق بأن أفضل مكان لوضع الجثة هو تحت الشجرة ليتحول جسدها إلى سماد يغذى الشجرة ، ثم يطلب المحقق فأساً ليحفر تحت الشجرة حتى يكتشف آثار الجريمة ، ولكن الزوج يؤكد على أنه تكلم عن دفن الجثة وليس عن القتل .

المحقق : ألم تقل الآن أنك دفنتها تحت هذه الشجرة بعد أن قتلتها ؟

الزوج : لقد تحدثت عن الدفن ، ولكن لم أتحدث عن القتل .

المحقق : تقصد أنك دفنتها ولكنك لم تقتلها ؟

الزوج : لم أقتلها (...) هذه مسألة بينى وبينها ، ولكنى لم أقتلها .

ويرى الزوج أنه إذا وجد تعليلاً لاختفاء السحلية أمكن إذن إيجاد تعليلاً لاختفاء الزوجة .

المحقق : طبعًا ، إذن ما هو تعليلك لهذا الاختفاء ؟

الزوج : لا أدرى له من تعليل .

المحقق : لابد أن يكون هناك تعليل .

الزوج : وما هو التعليل لاختفاء الشيخة خضرة ؟

المحقق : دعنا الأن من هذه السحلية .

الزوج : هذا مهم جداً ... إذا وجدنا التعليل لاختفائها وجدنا التعليل لاختفاء زوجتى .

ويدهش بهادر أفندى أو الزوج - بطل المسرحية - لأنه لم ينتبه إلى هذه الحقيقة برغم مضى خمسة وثلاثين عامًا كان قد قضاها وهو يعمل مفتشًا للقطار ، ويحار المحقق الذى جاء يبحث فى أسباب اختفاء الزوجة أمام الزوج الذى تفتح وعيه - إثر لقائه بالدرويش - على أهمية التجربة الروحية ، وأثرها فى تحقيق عالم أكثر شمولاً واتساعًا من عالم العقل والمادة ، عالم

لا يمكن رؤيته إلا بقلبه وعقله معًا ، على النقيض من المحقق الذى يرمز إلى العقل بمنطقه الاستدلالى وأدلته المادية المتعينة ، الأمر الذى بدأ يترك أثره فى لغة الحوار بين الزوج والمحقق، حتى غدا كل منهما يتحدث حديثًا يتفق لفظه ويتباين معناه ، على نحو يؤكد هوة الانفصال وعجز الاتصال .

والزوج حين يقول بأن مفتش القطار هو الوحيد بين الركاب الذى لا يعرف القلق أو الاضطراب لتأخر القطار أو وصوله أو عدم وصوله إنما يرمز للحياة بالقطار ، فالقطار رمز الحياة ، وقد حل " القطار " هنا محل " السفينة " لدى المتصوفة القدامى[1] . وهو ما يؤكده الدرويش فى المسرحية ، ليفرق بين قطار الحياة أو القطار الأصلى ، وقطار السكة الحديد ، بما هو قطار فرعى :

الدرويش : القطار الأصلى الذى قام قبل هذا القطار الفرعى . ألا تعرف ذلك[2] ؟!

وكان الزوج أثناء عمله مفتشًا للقطار قد قابل شخصية روحية هى شخصية الدرويش الذى لم يكن معه تذكرة ركوب للقطار ، بل اتضح أنه لم يركب من أى محطة ، بل ركب أثناء سير القطار . وحينما يسأل المفتش عن التذكرة ، حينئذ يعطيه الدرويش شهادة ميلاد ، ويدعى أنها تذكرة الركوب (ركوب الحياة) ، وحينما يصر المفتش على التذكرة ، وهنا يتعجب المفتش ، بل يزداد عجبه حين ينبئه هذا الدرويش . ببعض ما سيقع فى حياته ، ففى ضاحية الزيتون[3] سيكون بيته ، وفى هذا سيجد الشجرة التى تطرح البرتقال فى الشتاء ، والمشمش فى الربيع ، والتين فى الصيف ، والرمان فى الخريف ، مؤكداً له - فى الوقت نفسه - أن كل شىء من حوله واحد ، أو بالأحرى الكل فى واحد فى هذه الشجرة : فيندهش الزوج قائلاً :

الزوج : شجرة واحدة ؟!

الدرويش : واحدة ، كل شىء واحد ، هناك شجرة ، والبقرة ، والشيخة خضرة .

الزوج : الشيخة خضرة ؟!

الدرويش: كل شىء أخضر ... كل شىء أخضر .

---

(١) انظر : نوال زين الدين : اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم (م.س) ص ٤٥- ٤٦.

(٢) مسرحية يا طالع الشجرة : ص ٦٣ .

(٣) لا تخلو التسمية المكانية هنا من مغزى ، فالزيتون نبات معمر ، مقدس ، رمز السلام ، دائم الاخضرار .

وعندئذ يدرك المفتش أو الزوج أنه أمام شخص مغاير ، يرى العالم ببصيرته : فيصفه بأنه إنسان " مكشوف عنه الحجاب " ، فيبادر بالتوسل إليه أن يجعله واحداً من أتباعه ومريديه ؛ قائلاً ومتسائلاً :

المفتش : هناك سؤال لا بد لى من أن ألقيه عليك : هل تسمح أن أكون من مريديك ؟

الدرويش : لماذا ؟

المفتش : لأنى أشعر وأنا فى جوارك بالطمأنينة (١).

تقول نوال زين الدين :

" كل شيء هنا أخضر – رمزاً للحياة – وكان الزوج قد تهيأ فكريًا لمقابلة لذلك الدرويش ، إذ سبقت هذه المقابلة إرهاصة من تأملات فكرية كان يبحث فيها الزوج عن كيفية الحصول على الشجرة ، شجرة الحياة الأبدية ، شجرة الخلود " (٢).

الدرويش : كنت تقول : أريد هذه الشجرة ، وهذه ، وهذه ، أمسكوا لى شجرة من هذه الأشجار الهاربة من القطار ! هذه واحدة ، وهذه الثانية ، وهذه الثالثة ، وهذه الرابعة ، وهذه الخامسة ، وهذه وهذه ، وهكذا وهكذا "(٣) .

وكل واحدة من هذه الأشجار تحمل فى طياتها تاريخًا مليئًا بالنشاط الروحى الذى يبذله الإنسان فى الحياة .

خمسة وثلاثون عامًا هى عمر " بهادر " كله فى هذه الحياة العملية ؛ عاشها ولم يقلقه فيها غير صفير القطار ، وجرس المحطة ، وما كانا ليشعرانه – الصفير والجرس – بالقلق لولا أنه أحس فيهما نذيرى موت ونهاية ، فهما يقلقانه عندما يكون نائمًا أو شبه نائم ، أى عندما يكون فى الموت الأصغر ، ألا وهو النوم ، الذى يفضى به إلى التفكير فى النوم الأكبر ألا وهو الموت " أحيانًا يزعجنى قليلاً جرس المحطة ، وصفير القطار ، خصوصًا عندما أكون نائمًا أو شبه نائم ... " (٤).

---

(١) المسرحية : ص ٦٦ – ٦٧ .

(٢) اللامعقول والزمان والمطلق : (م.س.) ص : ٤٧ .

(٣) المسرحية : ص ٥٩ .

(٤) المسرحية : ص ٥٦ .

وفى بعض كتب الصوفية - كما تذكر نوال زين الدين - أن فى صلصلة الجرس قوة تدفع الإنسان إلى التفكير فى أحوال الكون وصولاً إلى الذات الإلهيـة ؛ إذ أن المرء يسمع " أطيطًا من تصادم الحقائق بعضها على بعض كأنها صلصلة الجرس فى الخارج . كما أنه لا سبيل إلى " انكشاف المرتبة الإلهية إلا بعد سماع صلصلة الجرس "(١) .

وكان لجوء بهادر إلى الدرويش غائيًا ، أى لغاية محددة ، فهو يريد أن يكون أحد أتباعه ، أو واحداً من مريديه ، ليستشعر فى جواره الأمن والطمأنينة ولكن الدرويش يقول له : " أنت لست فى حاجة إلى الطمأنينة ... من يركب القطار ... دون انتظار لمحطة وصول .. هو دائمًا مطمئن (٢).

إن بهادر يطل من النافذة وحين يكثر النظر يرى : الأشجار تفر ... !(٣) " فسيطل على حياة أشمل وأعم من حياته وحياة الآخرين الذين يختفون من الحياة اختفاء الشجر من القطار ، من القطار الحقيقى ؛ من الحياة التى لا تنتهى بنهاية الأشخاص ، بل تظل سائرة على الرغم من كل شىء حتى إذا ما أفرغت ما فى جعبتها عادت إلى السير مرة أخرى فى دورة(٤) تتكرر لا تعرف السأم ولا الملل . ولقد كنا قطارات حين عشنا الحياة يومًا ما وقت أن كانت أرواحنا طليقة لم تدخل الجسد بعد ، وفى المرحلة الأولى من الحياة الإنسانية حين كنا فى طور السذاجة وكان كل شىء يجرى تبعًا لمعرفة فطرية ، وكذلك فى طفولتنا حين كنا على الفطرة ، قبل أن تطمس أبصارنا ، ويطبع على قلوبنا ، وقبل أن يكتمل وعينا باللامعقول .

و " الحكيم " يحن دائمًا إلى طور السذاجة ، يعنى زمن البدايات المقدسة ، حيث لا علة ولا معلول بالمعنى الفلسفى ، وحيث كل شىء يجرى تبعًا لمعرفة فطرية قوامها الحدس والإحساس.

---

(١) انظر للأهمية : اللامعقول والزمان والمطلق ، ص ٤٧ ، ومصادر النقل هناك .

(٢) يا طالع الشجرة : ص ٦٧ .

(٣) نفسه : ص ٦٧ .

(٤) للحكيم رؤية خاصة لدورة الحياة أشار إليها تفصيلاً فى كتابه سلطان الظلام ، وقد عالجتها نوال زين الدين فى كتابها " اللامعقول " ص ١٨٩ . وانظر أيضًا : التعادلية فى الإسلام للحكيم ص ١٥٤ وما بعدها.

" أستطيع أيضًا أن أدرك أشياء بدون أن تمر بجهاز عقلى وفكرى ...
أدركها بالحدس والإحساس " (١)

حين انتهى طور السذاجة العذبة وانتهت حياة الفطرة " ولم تعد نصلح لأن نكون قطارات"(٢) ، بدأ الوعى بالشقاء فى الحياة والإحساس بالسأم ، والشعور بالملل من تكرار أشياء لا نفهم لحدوثها معنى ، ولم يكن أمام " بهادر " إلا أن يستنجد بالدرويش لعله يساعده فى مواجهة شخص (وعيه الجديد ، سؤال العقل الحارق) دائمًا ما يزعجه ويزعجنا معه :

المفتش : يا سيدنا الشيخ أنقذنى ... أنقذنى بربك !

الدرويش : إنه معك دائمًا ... (يعنى الرب) !

المفتش: نعم .!

الدرويش : لا تفهم ما يريد أحيانًا ... (يعنى العقل) !

المفتش: لا أفهم ما يريد . !

الدرويش : ولكنه يزعجك ... !

المفتش : يزعجنى ويخيفنى وأخشى أن يضلنى يومًا .... ! (٣).

وهذا الشخص الذى يزعجه إن هو إلا اكتمال وعينا " باللامعقول " ، هذا الوعى إما أن يؤدى بنا إلى التهلكة والضلال ، أو يصل بنا إلى الأمن والطمأنينة ؛ ذلك لأنه لا يكف عن وضع علامات استفهام تقلق ضمائرنا ، وتفضى بنا إلى حال من التوتر مع الحياة وما يكتنفها من غموض .

على أن " بهادر " عند " توفيق الحكيم " يشرع فى الوقوف من عبث الحياة موقفًا جديدًا وجادًا ، غايته البحث عن الخلاص والمعنى ، مستعينًا فى ذلك بمحاولة اللجوء إلى التصوف

---

(١) اللامعقول والزمان والمطلق : (م.س.) ص ٤٨ ومصادر النقل هنا .

(٢) يا طالع الشجرة : ص ٦٨.

(٣) نفسه : ص ٧٠ .

ممثلاً في شخص :" الدرويش " ؛ لعله يجد عنده ما تطمئن به ذاته ، ويدرك الدرويش ذلك شريطة أن يلجأ بهادر - قبل كل شيء - إلى القلب ليسند العقل ويحدث من التوازن ما يعيد إلى الحياة الطمأنينة . وهذا هو ما ينشده " الحكيم " دائمًا ويدعو إليه الإنسان المعاصر إذا شاء أن ينشد لنفسه الخلاص ، لو فطن لمغزى الحوار الآتي الذي دار بين الدرويش والمفتش .

ومن ثم كان هذا السؤال الخطير الذي طرحه المفتش على الدرويش عن أقصى ما يتمناه في حياته ، ففطن ، الدرويش إلي مأساته ، وأوحى إليه أن لا سبيل إلى الخلاص إلا بالرؤية الصوفية التي تجسدها الأغنية التي أجاب بها عن سؤاله وتضمن سبيل الخلاص :

المفتش : هل تعرف ماذا أطلب من حياتي ؟

الدرويش : (ينشد) :

يا طالع الشجـــــرة هات لي معـــاك بقـــرة

تحلب وتسقيـــني بالمعلقـــة الصيـــني

المفتش : يظهر أنك عرفت ؟

الدرويش : العارف لا يعرف [١].

وهي إجابة تعني أن المفتش يبحث عن طريق الخلاص (بعد انكسار المعلقة الصيني التي يستدعي ذكرها أو يستحضر - في ضوء الحديث النبوي - طلب العلم " المادي " أو المعرفة في جانبها المادي ، " ولو في الصين " ، طبقًا لبقية نص الأغنية) ، ويعني أيضًا أن الدرويش لم يكشف عما يجول في خاطر بهادر فحسب بل كشف له أيضًا طريق الخلاص ، فإذا المطلوب لإنقاذ بهادر العصر الحديث هو المعرفة في جانبها الروحي ، الإيماني كما يتجلى - هذا المعنى - في نهاية الأغنية ، كما سنذكرها كاملة فيما بعد .

فالمعرفة الروحية هي كل ما يحتاجه بهادر العصر الحديث ، الزوج أو المفتش الباحث عن المعنى لحياته ، ولن يتحقق هذا المعنى إلا بالإيمان ؛ لا بالمعرفة العقلية فحسب ، بل لابد من تجاوزها إلى المعرفة الروحية ، وعندئذ تنتفي - والحالة هذه - لا معقولية الحياة ، " على النقيض من " سيزيف " بطل ألبير كامي ، وموقفه السلبي من لا معقولية الحياة "[٢] .

---

(١) يا طالع الشجرة : ص ٦٦ .

(٢) لمزيد من التفاصيل : انظر : اللامعقول والزمان والمطلق ص ٤٨ - ٤٩ .

وترى نوال زين الدين في مقاربتها لهذه المسرحية أن هذه الشجرة التى تطرح البرتقال فى الشتاء ، والمشمش فى الربيع ، والتين فى الصيف ، والرمان فى الخريف "(١) مـا هى إلا شجرة المعرفة "(٢) ، وأن حياة " بهادر " ليست وحدها فى هذه الشجرة ، إن فيها حياته ، وحياة الآخرين فى هذا الكون ، ولا وجود لهذه الحياة إلا على كتف الإنسان وعنقه وروحه جميعًا . وإذا كانت الحياة لا يكون قوامها إلا من حياة الإنسان ، فلا بد أن " بهادر " قد قتل زوجته - بالمعنى المادى لا الروحى - ليقدمها غذاءً لهذه الحياة تستمد منه وجودها ، فهذه الشجرة لا تطرح هذه الفاكهة المختلفة إلا إذا " دفن تحتها جسد كامل لإنسان ... فإنها تتغذى بكل ما فيه من متناقضات ... "(٣) . وهذا يعنى أن الموت هو سبيلنا إلى الخلاص الروحى ، بمعنى أن الروح فيه تنعتق من سجن الجسد ، لتسبح فى عالم الملكوت ... عالم الروح الخالد .

ويرى الدرويش أن الزوج إما أنه قتل زروجته (بكل رموزها الروحية أو الصوفية أو الإيمانية) ، وإما أنه لم يقتلها بعد (وهنا يكمن قلقه الوجودي) . ذلك أن الشجرة تشكو من قلة الغذاء ، كما أنها إذا تغذت بالسماد المطلوب ، أى إنه دفن تحتها جسد كامل لإنسان أمكن أن تطرح البرتقال فى الشتاء والمشمش فى الربيع والتين فى الصيف والرمان فى الخريف، كما يقول الدرويش . وهنا يعلق المحقق : " أظن أن سبب الجريمة بدأ يتضح " ... ويرى الدرويش معلقًا على قول المحقق : " إن القتل لأسباب فلسفية شيء مألوف فى عصرنا الحديث " ، فإذا ما تساءل المفتش عن معنى ذلك ، أجاب الدرويش :

الدرويش : فلسفة العصر موجودة فيك ، وفلسفة الشجرة موجودة فيها .

الزوج : فلسفة الشجرة !؟.

الدرويش : نعم .

---

(١) المسرحية : ص ٧٧ .

(٢) اللامعقول : ص ٥٠ .

(٣) المسرحية : ص ٧٨ .

(٤) إن الشجرة - عند الحكيم - تتعدد معانيها فى ضوء سياقاتها المختلفة لكنها واحدة فى النهاية ، فهى تعنى الحياة المتكاملة فى جانبيها المادى والروحى ، الدنيوى والأخروى ، اللامعقول والمعقول ، المرئى والخفى ، وليس من طبيعة المخلوق أن يسأل الخالق ! .

الزوج : وما هى فلسفة الشجرة ؟

الدرويش : تنتج ولا تسـأل ... تنتج زهراً لا تشمـه ، وثمراً لا تأكله . ،... ولا تسـأل لماذا ؟ لا يعذبها السؤال عن جواب لن تتلقاه(١) .

الزوج : حقًا ! هذا شيء جميل من الشجرة ، ولكن ما دخلى أنا فى هذا ؟

الدرويش : إنك لست شجرة .

الزوج : هذا بديهى .

الدرويش : ولذلك ستقتل زوجتك ، إن لم تكن قتلتها .

لم يجد المحقق من الأدلة ما يكفيه لتبرئة " بهادر " من تهمة قتل زوجته ، فحتى الدرويش الذى أتى به " بهادر " ليـشهد له أمـام المحقق ، شـهد عليـه ، بل زاد الطين بلة حين قـال إن "بهادر " إن يكن قد قتل زوجته فهو فى طريقه إلى قتلها فعلاً : " وفاء لدين عليه أملته فلسفة العصر " ، ذلك أن فلسفة العصر موجودة فيك "(١) . وإن السبب عندك " يتمشى مع فلسفة العصر "(٢). إذ لا بد من المغامرة أو التضحية إذا كنا نريد أن نعرف - ونحن لا شك نريد ذلك - بعدما اعترانا من قلق : أيقظه وعينا الجديد " بلا معقولية الحياة " . و " بهادر " ليس كالشجرة التى تنتج زهراً لا تشمـه ، وثمراً لا تأكله " ولا تسأل لماذا ؟ ... لا يعذبها السؤال عن جواب لن تتلقاه أبداً "(٣) . فأين ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟ أسئلة تقلق ضميره وتحيا معه مثل ظله . فليوضع " بهادر " فى السجن ، وليستمر الحفر تحت الشجرة بحثًا عن الحقيقة الغائبة عند كل من بهادر والمحقق ، وإن ظل بهادر يصيح فى وجه المحقق : " ستحفرون تحت شجرتى ، ستقتلون الشجرة ، قتلة ! يا قتلة ! " .

يوضع صاحبنا فى السجن ، فلا يرى فيه ما يراه السجناء عادة ، بل يتملكه شعور غريب يجعله يشبه جنينًا " عاد إلى بطن أمه ، يتغذى من الداخل ... وينتظر يداً تجذبه إلى الخارج فى وقت من الأوقات "(٤) .

---

(١) المسرحية : ص ٨٣ .

(٢) المسرحية : ص ٨١ .

(٣) المسرحية : ص ٨٣ .

(٤) المسرحية : ص ١١٤ ومن المعروف أن الشعوب القديمة التى كانت تؤمن بالبعث ظلت تدفن موتاها على هذا النحو الجنينى ، أى على شكل الجنين فى بطن أمه على أمل ميلاده أو بعثه من جديد .

كل الذى حدث بالنسبة إليه أنه انتقل من سجن كبير إلى سجن يصغره ؛ فالإنسان سجين حياته ، أراد ذلك أو لم يرد ؛ كما أن رجلاً " مثل بهادر " يطمع فى الخلاص ، ويطمح إلى أن يسلك طريق التصوف لا تكون الحياة عنده ، وعند غيره من المتصوفة إلا سجنًا كبيراً يمارس فيه وجوده إلى أن تحين ساعة اللقاء التى طال انتظاره توقًا لها ، وتحرق شوقًا إليها - حيث الحلم الأزلى بالخلود الأبدى - فيأتى من يجذبه من هذا العالم ، ليذهب إلى حيث الروح القدس الذى هو بضعة منه ، ونفحة من نفحاته ، فهو الذى نفخ فيه ، ودفع به إلى هذا العالم من قبل. و " السجن " فى لغة المتصوفة ، يرمز دائمًا إلى الحياة الدنيا ، ومن وصل منهم إلى مرتبة إلى مرتبة الكشف الإلهى ، يكثر من ترديد هذا المعنى الصوفى[١] .

ما إن يدخل " بهادر " السجن حتى تظهر الزوجة ، فتعود إلى الوجود مرة أخرى ، وبظهور الزوجة تنقلب الأوضاع رأسًا على عقب ، فنرى الزمن يتخذ تقويمًا آخر غير الذى نعرفه ونعمل به ، " فساعة فيه قد تساوى يومًا أو يومين ، شهراً أو شهرين ، أو أقل من ذلك أو أكثر . ما دامت سيدتك لم تعد ، فنصف الساعة لم ينته بعد .... إنها دقيقة فى حسابها ! " [٢]. وعندما يخبرون الزوجة بما كان من أمر اختفائها فتقول " لم أكن تغيبت بعد ... لم أكن خرجت من المنزل .... ! " [٣]. وترميهم بالكذب ، ثم تعود فتصدقهم القول مرة أخرى . وعندما يسألونها فى ذلك تعزوه إلى عقلها ؛ فهى حينما تحكم عقلها فى منطق الأشياء ، يبدو لها كل ما يروونه كذبًا ، فإذا ما عادت إلى حدسها بدا لها ما يروونه صدقًا .

" - لأنى كنت أتكلم حسب عقلى ! ...

- والآن ؟ ...

- حسب ما حصل .... "[٤] .

- هذا شىء لا يتقبله العقل ، وهو اللامعقول بعينه .

---

(١) لمزيد من التفصيل حول مفهوم الزمن الصوفى أو الدينى ، انظر : اللامعقول والزمان والمطلق ، ص٥٣ .

(٢) المسرحية : ص ١١١ .

(٣) المسرحية : ص ١٠٩ .

(٤) المسرحية : ص ١٠٤ .

لكن " الحكيم " الذى يؤمن بالحدس الصوفى والإيمان بالغيب ، يعيد علينا ما قاله من ضرورة وجود تعادل دائم بين القلب والعقل ؛ كى لا يحدث خلط أو اختلال فى أوضاع الكون إذا ما أعملنا التفكير فيه معتمدين على العقل وحده أو القلب وحده ، ولا بد من الاثنين معًا ، ففى التعادل حركة دائمة يسعى بها كل من الطرفين المتعادلين إلى الآخر ، حتى لا يكون فى أى منهما جمود يدفع بالإنسان إلى الخطر ، على نحو ما كتبنا من قبل فى فقرة "حدود العقل وآفاق الإيمان عند توفيق الحكيم " .

والزوجة – حضوراً وغيابًا – هى – فى رأينا – رمز للمعنى ، للروح " للروحية الصوفية " فى تجربتها الملموسة ، ومن ثم لم يكن للزمن هنا معناه البيولوجى والسردى / التاريخى ؛ وهو ما يفسر لنا أمرين : أحدهما اغتراب الزوج عن زوجته ، وتعوده الدائم على الوحدة . والآخر جهل الزوج باختفاء الزوجة حتى اتهم بقتلها دون العثور على جثتها المادية التى يقوم المحقق بالبحث عنها ، وجهله المعرفى أيضًا بمبررات اختفائها ، السبب الذى أدى – بصمتها الناطق – إلى ثورته التى انتهت بقتلها كما تنبأ الدرويش الصوفى .

والمهم أنه بظهور الزوجة على مسرح الوجود يعود " بهادر " إلى مسرح الحياة فقد أفرج عنه ، وها هو يتخذ طريقه إلى البيت فرحًا ، ذلك لأن ساعة الخروج لها فرحة لا تعدلها فرحة : " طبعًا إن ساعة الخروج مفرحة دائمًا للسجين ! ... على حد قول المحقق ، وعلى حد تفسير الزوج والزوجة لمفهوم الخروج :

الزوج : ساعة خروج البذرة من بطن الأرض خضراء حية ! ...

الزوجة : حبذا لو عادت إلى البطن وخرجت حية ! ....[1].

وهنا نعود مرة أخرى إلى عالم " اللامعقول " فالكل ينطق بعبارات تكاد تكون واحدة ، لكنها تعنى لكل منهم شيئًا غير ما تعنيه للآخر ، وحيث ظاهرها غير باطنها ؛ فالمحقق يتحدث عن فرحة السجين ساعة خروجه من السجن ، والزوج يرمى إلى الساعة التى تتحرر فيها الروح من الجسد ، أما الزوجة فهى تريد الساعة التى تنفخ فيها الروح فى جنين تحتويه أحشاؤها ليخرج إلى الوجود .

يذهب " بهادر " إلى حديقة منزله فيفزعه أمر الحفر حول الشجرة ويخشى أن يكون قد مسها سوء ، وهناك تنعقد الدهشة على لسانه لمرأى السحلية التى كانت قد اختفت باختفاء الزوجة :

---

(١) المسرحية : ص ١١٤ .

" عادت الشيخة خضرة ... أبصرتها تتهادى فى ثوبها الأخضر ... وتتجه إلى مسكنها ... ثم تقف كالمشدوهة ... فقد وجدت حفرة هائلة فى انتظارها... "(١) .

ويتأمل الزوج الموقف كله : تُرى أهذه الحفرة تنتظر السحلية حقًا ؟ إنها والسحلية كانتا مختفيتين معًا وعادتا إلى الظهور معًا ، لابد أن هذه الحفرة ستتلقفهما أيضًا معًا ، لكن أين كانت السحلية ؟! هنا يتذكر " بهادر " سؤالاً كان ينبغى أن يوجهه إلى زوجته من قبل : "بهذه المناسبة : أين كنت ؟! " (٢). ولكنه لا يتلقى جوابًا ، وأكثر من ذلك تقابله الزوجة بصمت يُخيفه فى حين أنه يتحرق شوقًا إلى معرفة المجهول " لا بد أن أعرف أين هذا المكان ... هذا المكان الذى لا سبيل إلى معرفته " (٣). ويطوف " بهادر " بزوجته فى كل مكان يطرأ على عقله (بيت ، فندق ، مستشفى ، سجن ، مرقص ، مسجد ... إلخ) لعلها تتذكر لكن دون جدوى فهى تقابله بالصمت ، ولا شىء سوى الصمت .

وتتحول القضية لدى الزوج من قضية الشجرة ، ثم من قضية التحقيق فى غياب الزوجة إلى قضية المعرفة ، فهو يريد أن يعرف أين كانت الزوجة :

الزوج : أنت لا تريدين ، لأنك لا تعرفين أين هو ؟ أما أنا فالأمر أصبح بالنسبة لى خطيراً خطورة هائلة !

الزوجة : خطورة هائلة !

الزوج : بالتأكيد . لابد أن أعرف أين هذا المكان ... هذا المكان الذى لا سبيل إلى معرفته .

ومنذ هذه اللحظة لا ترد الزوجة على أسئلة الزوج سوى بكلمة " لا " بما تنطوى عليه من صمت سلبى عن الجواب ، لأن الأمر فى رأيها لا يحتاج إلى سؤال ، ومن ثم فلا معنى للجواب. لكن طرح السؤال فى ذاته مشكلة ... وهو سؤال ملحاح والوعى به والعجز عن إجابته يلقى الإنسان المعاصر فى أتون الجحيم العقلى أو الفكرى :

---

(١) المسرحية : ص ١١٦ .

(٢) نفسه : ص ١١٦ .

(٣) نفسه : ص ١٨٩ .

- " إنك ستقتلينني قتلاً ... لو تُركت على ما أنا فيه ساعة أخرى ... فقد تُرتكب جريمة "(١) .

ولا يفيق " بهادر " من سورة غضبه إلا على حقيقة قتل زوجته ، وهكذا ظل " بهادر " يبحث عن جواب لسؤال لا يحتاج إلى جواب ، لو فطن إلى المعنى الذى ينطوى عليه حوار الزوجة ، ومن قبل حوار الدرويش ، فكان أن قتل زوجته :

- " بهانة " ! ... " بهانة " ! .... زوجتى ! ... عزيزتى " بهانة " ! ... لا حول ولا قوة إلا بالله .... أكان الأمر يحتاج إلى ... إلى هذا .... "(٢)

وهنا تتحقق نبوءة الدرويش الذى قال بأن " بهادر إن لم يكن قد قتل زوجته فهو فى طريقه لقتلها فعلاً ، وفاء لدين أملته فلسفة العصر المادية وما اقتضته من ضرورة البحث المستمر عن الحقيقة وصولاً إلى المعرفة الروحية ، وسبيلها القلب لا العقل .

يحمل الزوج الجثة علي كتفه ، ويتجه بها نحو الحديقة ، وفى هذه الأثناء يسمع طرقًا على الباب ، فيخفى الجثة ، وإذا بالطارق هو الدرويش ، يضطرب الزوج عندما يخبره الدرويش بأنه يعرف أنه قتل زوجته . وهنا يطلب الزوج من الدرويش أن يساعده فى دفن الجثة فى القبر الذى حفره البوليس بأمر من المحقق تحت الشجرة ، ولكن الدرويش يرفض ، ليس لأن الموت البيولوجى يكاد يكون عديم الدلالة بالنسبة للصوفى فحسب (الأمر الذى يبرر اختفاء الجثة فيما بعد) بل يعنى أساسًا انعتاق الروح من سجن الجسد وعودتها - فى توق أزلى - إلى باريها ، ومن ثم اتحادها مع الآخر المتعالى إذا شئنا استخدام المعنى الصوفى الأعمق ، ومن هنا براعة الحكيم فى استخدام استعارة الجثة للزوجة الميتة . ومن ثم لا غرو أن ينفض الدرويش يده من بهادر الذى لم يفهم المعنى حتى بعد أن قتل زوجته .

وقبل أن يذهب الزوج لدفن زوجته تحت الشجرة يوجه سؤالاً استنكاريًا مثيراً للدرويش :

الزوج : هل ستطرح الشجرة كل هذه الثمار المختلفة فى المواسم الأربعة ؟

---

(١) المسرحية : ص ١٢٨ .

(٢) المسرحية : ص ١٣٠ .

(٣) المسرحية : ص ١٣٤ .

وخلال الحوار بين بهادر والدرويش - لحظة أن شرع الزوج في دفن الزوجة تحت الشجرة - يصبح للشجرة معنيان أو رمزان ، فالدرويش يرى فيها " **شجرة حياة الروح** " وبهادر يرى فيها **شجرة العقل - المعرفة العقلية** ، فإذا ما تحققت نبوءة الدرويش الذى لم يكن أو بالأحرى لم يعد يثق كثيراً بشخص بهادر الذى بادر بالفعل إلى قتل زوجته (الرمز الروحى) دون ذرة ندم ، بل ينوى تقديمها قرباناً على مذبح العقل (تحت الشجرة) على وهم أن تثمر ثمرها العجيب الذى يحلم به ، عندئذ يشرع الدرويش فى السخرية من موقف بهادر ومن رؤيته العبثية (فيتبنى موقفه ليستدرجه لعله يرى ذاته فى مرآة الدرويش الصوفى ولكن من دون جدوى) ، إذ ليس العيب (الجهل بالمعنى) كامناً فى الزوجة ولا فى الشجرة ؛ ولكن العيب فى داخل ذات بهادر نفسه الذى لم يعرف أن " **معنى كل كائن داخل كيانه ذاته لا داخل رأسه**" ، على نحو ما نرى فى هذا الحوار الذى دار بين بهادر والدرويش ، إثر قيام الأول بقتل زوجته وسعيه إلى دفنها فى قبر " المعرفة العقلية " الذى قام المحقق والبوليس بحفره ، وعندئذ يتغير موقف الدرويش من بهادر الذى لم يدرك " **المعنى** " حتى هذه اللحظة ، ويرفض أن يمد له يد العون :

الدرويش : لا تنتظر المعونة من أحد ، أحملها بنفسك !

الزوج : فليكن ! ، سأحملها بنفسى !

الدرويش : إنى واثق من قوة ساعديك !

الزوج : سأحملها ، وسأدفنها تحت الشجرة ، ولست بنادم على شىء ، حياتها كانت عبثاً ، أسقطت ثمرتها ، ولم تعش إلا على وهم الأمومة .

الدرويش : إنها ليست عبثاً ، ما دمت ستقدمها غذاء شهياً لشجرتك .

الزوج : صدقت ، من هذه الوجهة هى نافعة .

الدرويش : إذا كان هناك عبث ففى حياة الشجرة .

الزوج : كيف ؟ ، الشجرة ؟ !!

الدرويش : إنها تأتى بزهر هى لا تشمه ، وبألوان هى لا تشاهدها ، وبثمر هى لا تأكله ، ومع ذلك تكرر هذا العمل العبث كل عام .

الزوج : هذا ليس عبثاً ، هذا عمل نافع .

الدرويش : بالنسبة إليك أنت ؟

الزوج : طبعًا .

الدرويش : اعترف إذن أن ما تسميه بالعبث هو بالنسبة إليك أنت .

الزوج : تريد أن تقول إن حياة امرأتى كان لها معنى ؟

الدرويش : معنى كل كائن داخل كيانه ذاته ، لا داخل رأسك أنت .

الزوج : ولكنها عندى بلا معنى إلا عندما أقدمها الآن غذاء للشجرة ، وتنمو بها الشجرة نموها العظيم ، وتنتج ثمرها العجيب .

الدرويش : البرتقال في الشتاء ، والمشمش فى الربيع ، والتين فى الصيف ، والرمان فى الخريف ؟!

الزوج : نعم ، نعم ؟

الدرويش : اذهب إذن وأعد لشجرتك الوليمة !

الزوج : إنى ذاهب ، لكن .

الدرويش : لكن ماذا ؟

الزوج : هل حقًا ستطرح الشجرة فى هذه الثمار المختلفة فى المواسم الأربعة ؟!

الدرويش : لا تسألنى أنا[1] !!

وهكذا تظل شجرة بهادر هى شجرة المعرفة العقلية لا المعرفة الروحية (التى يعنيها الدرويش) ، ومن هنا شكك الصوفى فى إنتاج ما تثمر ، ورفض أن يجيب عن السؤال الأخير.

لذلك لا غرو أن ترى بهادر - رمز الإنسان المعاصر - يرى أن خلاصه من حكم الإعدام الذى ينتظره يكمن فى الاعتراف بجريمته التى دفعه إليها العقل " جريمة البهادر " ولن ينقذه من هذا الحكم بالإعدام جزاء ما اقترفت يداه الآثمتان إلا الشجرة (بالمعنى الصوفى) ، ومن ثم كان قراره بضرورة امتلاكها ، بعد أن تأكد لديه أن حياته بدونها لا شىء ، عبث ولن تساوى شيئًا ، ولكن أنَّى له هذا الامتلاك بعد أن قتل زوجته أو بالأحرى قتل نفسه! .

---

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٤٦ - ١٤٧ .

هنا تكمن عبقرية الإنسان الباحث عن الخلاص والمعنى فى اتخاذ مثل هذا القرار ، قرار امتلاك الشجرة والإنتماء إليها والتواصل معها شريطة أن يعرف ما هو طعامها (الروحى) بالضبط ، وأن يعترف أولاً بجريمته فى حق زوجته ، وماذا ينتظره من عقاب من جراء قتلها :

الدرويش : أريد أن ترى المسألة بوضوح ، وأن تعرف جيداً ما ينتظرك .

الزوج : الاكتشاف معناه اكتشاف جريمتى .

الدرويش : بالضبط .

الزوج : (مفكراً) يجب إذا أن أقرر ؟

الدرويش : وأن تتخذ قرارك بعد إمعان .

الزوج : لا داعى للإمعان ، قرارى جاهز ولا رجوع فيه ، ولا شيء يجعلنى أخاف وأحجم ، ولو حكم على الإعدام ، لأن حياتى بعد ذلك لن تساوى شيئًا .

الدرويش : ما هو قرارك ؟

الزوج : أريد الشجرة العجيبة !

الدرويش : إذن أذهب وأحمل إليها طعامها ![1] .

ولم يكن هذا الطعام من وجهة نظر الدرويش إلا الغذاء الروحى الذى لا تنمو الشجرة بدونه، والذى لن نكتشف قيمته إلا فى العالم الأخروى ، عبر الموت وانعتاق الروح من سجن الجسد ، وهو الموت الذى تجسده هنا السحلية - كما اكتشفه بهادر فجأة - فى قلب الحفرة . التى كانت تحت الشجرة ، بدلاً من جثة زوجته التى اختفت فجأة ، حيث الموت عند الحكيم "ليس فى حقيقته إلغاء لوجود ، لأن الله لا يلغى ما خلقه ، ولكنه انتقال لموجود من وجود إلى وجود "[2] . وهنا يكتمل المعنى فى التكامل الوجودى ، ولكن أنّى لبهادر العصر الحديث أن يدرك ذلك ؟! خاصة بعد أن اتبع هواه وساير عقله وأعماه غروره الفلسفى الذى انتهى به إلى موت الإله فى رأيه ، وراح يلهث وراء امتلاك شجرة العلم المادى أو العقلى .

---

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٥١ .

(٢) التعادلية فى الإسلام : ص ١٥٤ .

ولأن لغة الدرويش تختلف عن لغة الزوج فإن القضية لم تنته بعد ، فما زالت هناك مشكلة الاسم الذى ستحمله الشجرة . إن بهادر يطمع فى أن تسمى الشجرة باسمه " شجرة البهادر " التى كان يمكن أن تخلد اسمه فى الكتب والقواميس ! كما أنه يأمل أن تكون الشجرة من أهم اكتشافات العصر الحديث ، ولكن ليس بالمعنى الذى يدور فى ذهن الدرويش (العودة إلى الإيمان) على نحو ما يؤكد الدرويش له ذلك ، ولعل كليهما مُحق فى ذلك ، حيث لم يتفتق وعينا بهذه الشجرة إلا فى العصر الحديث ، حيث العبث أو اللامعقول (سمة الوعى الفلسفى لا الدينى فى هذا العصر) . لكن هذه الشجرة لن تؤتى أكلها إلا حين يؤمن بهادر ؛ إنسان العصر الحديث ، ويستعيد ثقته بخالقه ، وحيث يكتمل بذلك وعيه الوجودى الكامل ، بالمعنى الصوفى أو الروحى ، وحينئذ سوف ينتفع الجميع بشجرة بهادر ، ولكن بهادر نفسه سيوضع فى السجن (والسجن ضرب من الغياب أو الموت المعنوى) فلينتظر ساعة الخلاص إذن ، ومادامت شجرة البرتقال لم تعد شجرة برتقال فكل شىء إذن " يجب أن يغير إسمه ومعناه"(١).

فليخلق لهذه الشجرة " شجرة بهادر الجديد " عالم جديد بمعايير جديدة ، معايير روحية لا عقلية فحسب ، عالم تتخذ فيه الروح مكانها ومكانتها بما هى سبيل الخلاص الروحى الوحيد أمامه ، حتى تفى بمقتضيات العصر الذى نعيش فيه ، وننظر للأمور نظرة شمولية من خلال إعمال الفكر فيها ، بحيث لا ينفصل المعقول عن اللامعقول ، والمادى عن الروحى والدنيوى عن الأخروى . ذلك أن الفكر وحده هو مبدأ صادق فى جميع الأزمان كما قال ريتشاردز ، وحتى " لو لم تنضج الثمرة الأولى لشجرة ما نضوجًا تامًا ، فإن الشجرة نفسها ستبقى شجرة الحياة لحياة الروح "(٢).

فإذا كان بهادر قد مات قبل أن يكتمل وعيه بشجرته ، فإن هناك من سيحاول مرة أخرى لربما يكتمل وعيه بوجوده ، بل ينبغى له أن يكتمل هذا الوعى الروحى ، إذا شاء البحث عن "المعنى" وتحقيق السعادة فى الدارين . وإذا كانت زوجة بهادر (المتصوفة) قد اختفت جثتها المادية فذلك لأن الروح لا تموت ، ولكن الذى مات أو وجده بهادر فى الحفرة القائمة تحت

---

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٥٠ .

(٢) انظر : اللامعقول والزمان والمطلق : ص ٥٦ ومصادر النقل هناك .

الشجرة ميتًا هو السحلية أو الشيخة خضرة رمز التواصل الشعبى فى الفلكلور - كما سنرى - بين عالمين أو مملكتين مملكة الأحياء ومملكة الأموات ، أو بين اللامعقول والمعقول على حد تعبير الحكيم ، ولم يفهم بهادر عندئذ الرمز الكامن والمعنى الكائن فى موتها وهو موت مجازى يشير إلى موت بهادر نفسه ، بهادر العصر الحديث بطابعه المادى بعد أن عجز عن فهم " المعنى " الروحى الذى ألمع إليه الدرويش مراراً " دون جدوى " . إن الموت بهذا المعنى ، موت السحلية أو إعدام بهادر أو حتى وضعه فى السجن ، يعنى الانقطاع بين عالمين . بعبارة أوضح الموت لكليهما يعنى فقدان الاتصال بين عالم المادة وعالم الروح من وجهة نظر بهادر لا الدرويش ، وهنا تكمن مأساة بهادر المروعة ويتجسد شعوره بالعبثية والاغتراب واللاجدوى .

من هنا كان حوار الدرويش يتسم دائمًا فى اللحظات الأخيرة بالسخرية من سلوك بهادر الذى لم يفهم معنى اختفاء الجثة ولا مغزى موت السحلية بدلاً منها ، دون أن يفقه حقيقة مغزى موتها على الرغم من ادعائه الحب لها ، ذلك أن الموت البيولوجى عند الصوفى يشكل لحظة انعتاق الروح وفقًا لما يقر به الصوفى من ضرورة رحلة الروح - إثر مغادرة الجسد - لتحقيق عودتها إلى الله (بحيث يصبح الموت عندهم وكأنه عبور إلى الخلود) ، ومن المعروف أن ما ينشده الدرويش / الصوفى ليس فى إعادة بعث الجثة أو عودة الحياة إلى الروح فى البدن الذى مات . ومن ثم لا غرو أن يشرع الدرويش فى السخرية من بهادر ، ويتركه وحيداً يواجه مصيره المجهول ، معللاً ذلك بضرورة ذهابه إلى مكتب التلغراف (الاتصال المادى أو التواصل بين العالم) ليرسل إليه برقية عزاء ، مع أنه كان حاضراً لمشهد الوفاة المعلن ، وجهًا لوجه مع بهادر . ومغزى سخرية الدرويش هنا من بهادر أن الأخير أفزعه الموت (بالمعنى المادى) ، باعتباره نهاية عدمية ، ولم يكتشف المعنى الوجودى الكامن والمتكامل الذى أشار إليه الدرويش ، أو بالأحرى لم يكتمل وعيه به على الرغم من تشبثه بامتلاك الشجرة العجيبة وحبه الشديد للسحلية ، ومن هنا كانت جريمته فى قتل زوجته ! والحق أنه بهذه الجريمة المادية أو " جريمة البهادر "[١] عمومًا لم تزده إلا يأسًا وإحباطًا وإحساسًا بالعبثية (لقد ظل يبحث عن سر اختفاء الجثة دون أن يعلم أين اختفت ، مثلما اختفت من قبل وهى حية ، دون أن يعرف أيضًا أين اختفت ، أو لماذا اختفت) . ولولا هذا الجهل بالمعنى أو بالسر أو بالأحرى

---

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٤٩ .

عجزه المعرفى العقلى ما انتهى به الأمر إلى قتلها بيديه الآثمتين حين عجز عن معرفة الإجابة، إذ كان صمتها قاتلاً بالنسبة إليه ؛ فكان أن أقدم على جريمته ، والحق أنه قتل نفسه ! .

إن الزوجة هنا - حضوراً أو غيابًا - هى الرمز الصوفى ، حلمه الأزلى (فى الخلود) بإنجاب بهية أو المولود المنتظر ، إنجاب الإنسان الجديد أو الكامل البهى . ومن هنا كان السجن - بالمعنى السابق - هو مآله المادى الذى قاده إليه عقله وعجزه عن المعرفة الروحية ، بما هو يشكل عندئذ المصير المأساوى لبهادر ومصير كل بهادر غربى معاصر أعلن موت الإله ، فانتهى إلى الإلحاد وقتل الروح ، ووأد البعد الدينى فى نفسه ومن ثم فقد أصدر بنفسه على نفسه الحكم عليها بالإعدام ، وتلك هى قمة العبثية والعدمية لأنه قتل ذاته لا الوجود الذى سوف يبقى دائمًا يقول ولا يقول ؛ لكل ذى بصر أو بصيرة .

ولكن ذلك - فى نظر الحكيم - لا يعنى الكف أو التوقف " بحثًا عن المعنى " الذى عجز بهادر عن الكشف عنه (ومن هنا كانت تعاسته على الرغم من اقترابه الشديد من الدرويش والتواجد معه فى زمان واحد وفى مكان واحد وتحت سقف واحد) ؛ لأن بهادر ما زال على وعيه الناقص أو رأيه السابق الذى لا يرى العالم إلا بعين عقله أو بصره ، لا بعين قلبه أو بصيرته ، الروحية أو الصوفية ، أى أنه لم يكتشف بعد ساعة الخلاص على حد تعبير المسرحية ، مع أنه كان قاب قوسين أو أدنى منها ، بواسطة الدرويش الذى فتح " ثغرة " فى عالم الخواء الروحى للزوج ، فتاق الخواء فيه إلى الملء ، وكان الحلم بامتلاك الشجرة ، وبقدر ما كان الخواء نقصًا كانت الرغبة فى الملء حلمًا . لقد عكس هذا الخواء وجوده فى وعى الزوج مرتين : مرتين فى شعوره بالقلق المعرفى الحارق ، ومرة فى انتظار حكم الإعدام ، وجاء موت السحلية تعبيراً عن الوجود الأنطولوجى المغاير لعالم الظواهر الذى يجب أن يملأ ذلك الفراغ الروحى .

وبذلك تنتهى المسرحية باختفاء وسيلة إخصاب الشجرة إخصابًا روحيًا (جثة زوجته الصوفية) وموت السحلية (رمز الانقطاع عن العالم الروحى الآخر ، بعدما كانت رمزاً للاتصال والتواصل وهى حية ، كما سنرى فى تفسير رمز السحلية فى الفولكلور أو المعتقدات الشعبية) . فى لحظة الموت هذه ، يدوى فى أرجاء المسرح / الحياة / النص : أغنيتان غنيتان برموزهما ، أعنى أغنية " يا طالع الشجرة " وأغنية " برجالاتك برجالاتك " كتعبير عن الوجه الآخر للجدب الدينى والخواء الروحى والعقم العقلى والعدم الوجودى .

بالرغم من ذلك الموت / الانقطاع / الجدب سوف تبقى دورة الحياة (الموت والميلاد) فى ديمومتها بقاء القطار ذاته فى سيره بصفيره المستمر وضجيجه المعتاد " إلى يوم يبعثون " ، ويختلط الموت (موت السحلية وإعدام بهادر) فى نهاية المسرحية مع أغنية السبوع التى تتهادى أنغامها مع نزول ستارة المسرح معلنة نهاية المسرحية ، حيث كان ظهورها وإنشادها فى هذه اللحظة الختامية - لحظة موت السحلية - يشير إلى الميلاد المتجدد فى دورة الأكوان، وقد راحت أنغامها متماهية أو متناغمة فى الوقت فى نفسه مع أغنية يا طالع الشجرة وصفير القطار ، ثم لا تلبث الأصوات الثلاثة فى التداخل بما هى مؤثرات مسرحية : موسيقية وغنائية وصوتية ، بكل ما تنطوى عليه من علامات دالة فى سيميولوجية العرض المسرحي ، وذلك فى لحن متكامل المعنى لتعلن فى النهاية - بتآلفها وتناغمها ، بتقابلها وتكاملها - استمرارية المعنى الذى تنطوى عليه سيميولوجية النص المسرحي ومن ثم سيميولوجية النص الكونى الخالد .

" وهكذا نرى توفيق الحكيم يحرص دائمًا على التعميق فى الأشياء ، ولا يأخذها بمسمياتها الحرفية الظاهرة ، وإنما يغوص فى أعماقها ، ويدور حولها : يستكشفها من الداخل والخارج ، مثلما يفعل أصحاب المنهج الظاهراتى حين نظروا إلى الأمور نظرتنا إلى المكعب من وجوهه الأربعة لنكتشف " المعقول " فيما يبدو لنا " لا معقولاً " ، ونكتشف الوجود " فيما كنا نعتقد فيه " العدم " وهى نفسها النظرة التى عرفها الشرق فى المعرفة النورانية التى تجمع فى ثناياها بين عقلين : يعترف للأول بما لديه من قصور فى معالجة الأشياء الميتافيزيقية ، ويعترف للثانى بما لديه من قدرة متجاوزة تعلو الأشياء المحسوسة لتنفذ إلى ما وراء المحسوس" [١]. وهى نفسها الرؤية الكاملة أو المتكاملة فى الأغنية الشعبية بطابعها الصوفى الذى آثره الحكيم ، وتعالق معه ، على نحو ما تكشف عنه هذه الدراسة لاحقًا ، وإن ظل ينكره حتى لا ينقض بنفسه اكتشافه " للعبث الشعبى العربى " .

بهذه الرؤية الإبداعية فى النص المسرحي يكون الحكيم - بداية - متناصًا مع ذاته الفكرية فى رؤيته التعادلية وكينونته الروحية ، وصيرورته الإيمانية ، ونزعته الصوفية ، حيث لا خلاص - فى رأيه - من لا عقلانية الوجود بالمعنى الغربى إلا بالعودة إلى عقلانية الوجود

---

(١) اللامعقول والزمان والمطلق : ص ٥٦ .

بالمعنى الشرقى أو العربى الإسلامى . وبهذا يتناص اللامعقول مع المعقول ويتعالقان معًا تأكيداً للمعنى الوجودى المتكامل والكائن فى ذوات الموجودات على نحو ما رأينا فى فقرة "حدود العقل وآفاق الإيمان عند توفيق الحكيم " . وتلك هى رؤيته الذاتية للعالم .

ولكن ما هى آفاق التناص فى المسرحية مع الأغنية الشعبية ذاتها ؟ وماذا عن التناص مع العناصر الفلكلورية الأخرى التى ترددت أصداؤها بقوة فى نسيج النص المسرحى ؟ وإن كان الذى يعنينا هنا هو آفاق التناص مع الأغنية الشعبية قبل غيرها ، ومثلها السحلية أو الشيخة خضرة باحثين عن مفاصل هذا التناص الظاهرة أو المضمرة ، وأين تكمن ، وكيف كانت ؟ ولماذا ؟ .

هنا تكمن عبقرية الحكيم فى الربط بين النص الشعبى الذى يسعى إلى معرفة " الحقيقة " بالطريقة الصوفية وبين المسرحية التى يبحث خلالها البطل عن الخلاص الروحى أو المعرفة الروحية من خلال الرؤية الصوفية التى جسدها الدرويش ذو المعرفة اللدنية وبين المعرفة العقلية أو العلمية التى يجسدها بهادر رمز الإنسان المعاصر بما هى معرفة قائمة على التحقيق والتفتيش والبحث والتقصى بالمعنى المادى ، وعلى نحو يعكس ثقافة الأسئلة العقلية الغربية على أمل توقع الإجابات الروحية دون جدوى ، فلكل معرفة طريقها ، ولكل حقيقة سبيلها ، ولا معنى للخلط بينهما ، ولهذا لا غرو أن يكون " بهادر مفتشًا " فى قطار " الحياة " شأنه شأن المحقق النيابى الذى انتهى به تحقيقه العقلى إلى لا شىء ، ومن ثم لم يستطع أن يميز بين الوهم والحقيقة أو بين اللامعقول والمعقول ، وهنا تكن مأساة بهادر العصر الحديث وأمثاله من البهادر[1] المعاصرة .

---

(١) بهادر لغويًا مشتق من الفعل " بهدر " بمعنى بطىء الحركة سىء الغذاء ، والبهادر هو السيىء الغذاء بمعناه الحسى (المادى) وبمعناه المجازى (الغذاء الروحى) . انظر المعجم الكبير مادة " بهد " ج ٢ ص ٦١١. مجمع اللغة العربية فى القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ . انظر أيضًا مادة " بهدر " بمعنى الإنسان الذى بطؤ شبابه ، والبهدرى هو المرقم أى البطىء الشباب ، وعلى المستوى المجازى تعنى البطىء النمو والوعى ، انظر : جورج مترى عبد المسيح : معجم لغة العرب ، ج ١ ص ١٢٠ مكتبة لبنان طبعة ١ ، ١٩٩٣م .

آفاق التناص بين المسرحية وأغنية يا طالع الشجرة :

فى إيجاز – يتلوه تفصيل – تنتهى بنا مسرحية يا طالع الشجرة إلى أمرين : أحدهما : عبثية الشكل ، والآخر لا عبثية المضمون ، وهذا هو مفهوم اللامعقول عند الحكيم ؛ وعلى نحو ما طبقه إبداعيًا فى المسرحية ، فإذا ما انتقلنا إلى الأغنية وكيف تناص معها الحكيم تناصًا " ما ورائيًا " وهو ما أطلقنا عليه مصطلح " الميتا تناص " ، رأينا أن الأغنية تنتهى بنا أيضًا إلى أمرين : أحدهما : عبثية الشكل (إذ كيف تكون ثمة بقرة فوق شجرة ... إلخ) . والآخر : لا عبثية المضمون : بما هى أغنية صوفية ، كما ذكرنا ذلك مرارًا .

وعلى الرغم من إدعاء الحكيم المراوغ بأن أغنية يا طالع الشجرة هى أغنية عبثية الشكل وعبثية المعنى آن .. ونقول إدعاء الحكيم المراوغ ، لأن معنى كلامه أنه ينكر أن يكون قد تناص معها أو تعالق بها على مستوى المضمون أو الدلالة وإنتاج المعنى ... وهذا غير صحيح، بل إنه كان على وعى كامل بحقيقة " معنى المعنى " القار فى الأغنية ودلالاتها الفولكلورية ، الميثولوجية والصوفية ، وأنه آثر أن يتناص معها – على المستوى الفكرى (الصوفى) اتساقًا مع رؤيته الصوفية فى المسرحية ، باعتبارهما – الأغنية والمسرحية – تدعوان إلى فتح نافذة روحية على العالم .

ولعل ما يكشف زعم الحكيم ويقوض ادعاءه المراوغ ، ويؤكد أنه كان على علم كامل بمعنى الأغنية وعلى وعى بدلالاتها الصوفية أن الأغنية لا تتردد طيلة المسرحية إلا على لسان الدرويش ، باعتبارها عندئذ جزءًا من الحوار الذى يحمل المعنى الروحى فى المسرحية ، حتى عندما تتردد الأغنية على لسان أطفال المدارس باعتبارها نشيدًا مدرسيًا فإنما يعنى الحكيم بذلك طابعها التعليمى فى زمن الطفولة ، ومن الفطرة والبراءة ، ومن البدايات المقدسة ..

ثمة دليل فرعى آخر ، لكنه لا يخلو من دلالة ، وهو أن الحكيم يكتفى طيلة المسرحية بعرض المقطع الأول من الأغنية دون سائر الأغنية ، لأن المقطع الأول يتجلى فيه الجانب العبثى فى الأغنية (لغير العارفين بلغة الصوفية المحملة بالرموز) ، أما المقطع الثانى ، فلا عبثية فيه ، بل فيه يكمن المعنى ، والمنطق ، والسبيل إلى الخلاص الروحى فى نظر الدرويش أو الصوفى الواصل ، وفى نظر المريد الآمل ، المفتش أو الباحث عن الخلاص أو الأمان الروحى من خلال الطريق الصوفى ،و باعتباره هو سبيل القلب لا العقل فى المعرفة اللدنية ، معرفة ما وراء الطبيعة ، معرفة ما وراء " ظاهر " الكون ، معرفة ما وراء المادى والمحسوس ، وحيث

تؤكد لنا مثل هذه المعرفة " معنى " الوجود ، و " فلسفة " الكون وغاياته التى لا سبيل للعقل إليها . وإنما سبيلها " بيت الله " أيًا كان هذا البيت ، وحيث " رسول الله " هو سبيلنا إلى الدين الذى يرى الحكيم ضرورة الإيمان به دون سؤال العقل ، أي عن طريق القلب ، حيث الإيمان فطرة لا تحتاج معها إلى دليل على حد قوله ، وعلى نحو ما رأينا فى"حدود العقل وآفاق الإيمان عند توفيق الحكيم ".

إن الحكيم تناص مع الأغنية على مستويين : مرة باعتبارها أغنية شعبية يرددها الأطفال ، وهنا استفاد من الشكل الفنى العبثى للأغنية ، كما هو ذائع بين الأطفال . ومرة باعتبارها أغنية صوفية عندما كان الصوفية ينشدونها فى حلقات الذكر ، وهنا تناص معها على المستوى الدلالى .

بعبارة أبسط ، إذا كان التناص فى أبسط تعريفاته تركيب نص لاحق على نص سابق مع المغايرة فى الدلالة ، فإن الحكيم هنا لم يقم - على مستوى التجريد - بهذه المغايرة ، لا فنيًا ولا دلاليًا ، فكان أن قام بتركيب المسرحية - فنيًا - على الأغنية ، ومسايراً لها فى اتجاهها الفنى العبثى بعد أن انحدرت إلى سفح الكيان الاجتماعى وفقدت وظائفها الصوفية ، وأضحت أغنية من أغانى الزطفال . وكان أن قام أيضًا بتركيب المسرحية - دلاليًا - على الأغنية ومسايراً لها فى رؤيتها الأنطولوجية للعقل والمعرفة والوجود ، يوم كانت أغنية صوفية حية يرددها المتصوفة فى حلقات الذكر من قبل .

من هنا نرى ضرورة ذكر نص الأغنية الشعبية كاملاً ، تمهيدًا للوقوف ، لا على جوانبها عبثية الشكل والمضمون لغير العارفين بلغتها الرمزية فى معناها الصوفى أو معناها الميثولوجى الاعتقادى (حيث الميثولوجيا عقيدة فى عصور البدايات المقدسة ، وقبل الديانات السماوية) ، وإنما للوقوف على معناها الكامل والكامن أو الحقيقى على المستويين الميثولوجى والصوفى ، وهذا هو نص الأغنية :

يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة

تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى

والمعلقة انكسرت يا مين يربينى

وف إيده حمام أخضر بيلقّطه السكر

يا ريت أنا دقته

وسوف نتأكد وشيكًا أن شبكة العلاقات الأنطولوجية ، أيًا كان التفسير ، ميثولوجيًا أم صوفيًا ، تشير إلى أن نصَّ الكون - فى عالم الأغنية - كتاب مفتوح ، أمام المؤمنين والعارفين بالله ، فطرة أو اكتسابًا ، ومن ثم لا عبث ولا عبثية . بل ثمة منطق ومعنى وغاية فى ضوء الإيمان أو المعرفة الروحية ، على النقيض من المعرفة العقلية الغربية التى انتهت بالإنسان الأوروبى إلى الإلحاد وإنكار وجود الله ، وأن الإنسان - سيد هذا الكون غروراً - قد اكتشف أن مساءلة العقل انتهت به إلى طريق مسدود (أو " حارة سد " على التعبير الشعبى الدارج) فكان اليأس وكان الإحباط مصيره ، وكان الشعور بالعبث واللامعنى هو المرفأ العاصف ؛ فكراً وإبداعًا .

وإذا كان الحكيم يرى أن حياة الإنسان متصلة من قبل ولادته إلى ما بعد موته ، ويعد البعث ضروريًا لإعادة الإنسان إلى الطبيعة ، فالأغنية - أساسًا - تتمحور حول هذا المعنى تأكيداً لهذا المعنى الوجودى المتكامل ، الذى يحدد طريق الخلاص أمام الإنسان للخروج من محنته الوجودية ، وأن ثمة حياة أخرى خالدة وعودة إلى الرحم السماوى من جديد . وإذا كانت الأغنية فى اعتصامها بالمعرفة الميثولوجية أو الصوفية بحثًا عن هذا المعنى فإنها - برؤيتها فى الحالين - تتوسل إلى هذه المعرفة بالقلب دون أن تنكر العقل ، تمامًا كما يدعو الحكيم إلى ذلك فكراً وإبداعًا .. وهنا تكمن عبقرية الحكيم - فى تناصه مع الأغنية - شكلاً ومضمونًا ، حيث يدعو كلاهما - الأغنية والمسرحية - إلى ضرورة فتح نافذة على العالم الروحى مقابل نافذة العالم المادى ، ويظل الإنسان فى النصين - الفنى والوجودى ، المتخيل والواقعى - فى شوق دائم للوصول إلى معرفة الله .

من المعروف أن حملة التراث من آحاد الشعب العاديين كثيراً ما يجهلون أو ينسون الأصول الأنطولوجية والمعانى الاعتقادية ، الميثولوجية أو الصوفية - التى ينطوى عليها الكثير من النصوص الشعبية الأدبية أو القولية والحركية والتشكيلية والإيقاعية .. إلخ . باعتبارها فنونًا متوارثة من حقب زمنية موغلة فى القدم ؛ حتى صاروا يمارسونها دون أن يشغلوا بالهم بأسباب نشأتها ، وكل ما يعنيهم فى هذه الممارسة هو الوظائف الجمالية أو النفعية التى تؤديها هذه النصوص فى ممارساتهم اليومية .

إن الباحثين المتخصصين فى علوم الفولكلور والأنثروبولوجيا الفلسفية و المعرفية والدينية ، أو فى علم النفس الشعبى أو الجمعى ؛ يعرفون جيداً أن ليس فى التراث الشعبى ، المادى والروحى ، نص بلا معنى أو بلا منطق أو بلا وظيفة جمالية أو نفعية تحفظ عليه حياته على

امتداد الزمان أو اختلاف المكان ... فإذا ما فقد معناه أو وظيفته اندثر تلقائيًا . أو تحول إلى ممارسة أو شعيرة أخرى (رواسب ثقافية) تزداد غموضًا مع الأيام ، بسبب انقطاعها عن سياقها المعرفي والوظائفي ، أو انفصالها عن سياقها السوسيوثقافي الحقيقي وأشهر مثال تاريخي على ذلك هو الرقص الشعبي الذي كان في الأصل نوعًا من الطقوس والشعائر ، ما لبث أن فقد - مع الزمن - وظائفه الدينية ، وتحول إلى وظائف أخرى غايتها التعبير عما يعتري الناس من أفراح وأتراح . وربما كان أيضًا أحدث مثال على ذلك في الماضي القريب أغنية " الطشت قالي " التي اجتثت من بيئتها الشعبية الطبيعية ، وقامت بغنائها إحدى المطربات في الإذاعة والتليفزيون ، بعيداً عن سياقها الاجتماعي ، وعندئذ أصبحت الأغنية نصًا بلا روح وشكلاً بلا مضمون ، حتى أضحت مثار سخرية أبناء القاهرة والمدن الكبرى الذين لم يعرفوا السياق الأصلي الذي كانت تردد فيه هذه الأغنية في القرى والنجوع المصرية النائية، على أهميتها في التعبير عن منظومة القيم الريفية في يوم " الصباحية " عقب زفاف العروس إلى بيت زوجها لأول مرة ، وهي قيم تتصل بالعفة والحياء والخجل الفطري النبيل .

مثال ذلك أيضًا أغنية يا طالع الشجرة التي انتقلت من بيئتها الصوفية مع انحسار التيار الصوفي في مصر في بدايات عصر النهضة الحديثة ، ففقدت الأغنية عندئذ " وظائفها الروحية" لكنها لم تمت ، بل تحولت إلى بيئة أخرى ووظيفة أخرى ، هي عالم الأطفال وألعابهم الشعبية ، فأضحت عندئذ أغنية بلا معنى ولا مضمون خارج سياقها الأصلي ، وراح الأطفال يرددونها في بعض ألعابهم التي تشبه حلقات الذكر الصوفي - كما سنرى وشيكًا - دون أن يشغلوا بالهم بأصولها الصوفية ، وحسبهم أنها تساعدهم على أداء الوظيفة الحركية والإيقاعية المصاحبة لألعابهم الشعبية ..

ولا أدري هل كان الحكيم حقًا لا يعرف المعنى الصوفي الكامن في أغنية يا طالع الشجرة التي استعار عنواتها " الصوفي " - في تناص ظاهر - عنوانًا متماهيًا أو مشتركًا مع نصه المسرحي (الصوفي) ، أم كان يتجاهل هذا المعنى الصوفي / الروحي / المنطقي / المعقول ، مكراً وخبثًا بدهائه المعروف !؟ ليقدمه بعد ذلك منسوبًا لنفسه تحت مقولته الطريفة "اللاواقعية الفكرية الشعبية " ... وإلا فما مغزى ورودها دائمًا على لسان الدرويش ، والدرويش فقط ، دون سائر العاملين أو الفاعلين في النص (شخصيات المسرحية) .

ذلك أن دلالة المعنى التي أنتجها النص المسرحي تتفق تمامًا مع دلالة المعنى الكامن في النص الشعبي ، على نحو لا يمكن أن يكون الأمر معه مجرد مصادفة ؛ أو توارد خواطر ، إلى

حد وقع الحافر على الحافر " لسبب بسيط جداً ، هو أن الحكيم نفسه ينكر بل ينفى - كما رأينا من قبل - أن يكون للأغنية أي معنى مفهوم ، بل هى فى رأيه عبثية المعنى ! ..

إن دلالة المعنى الذى تنتجه المسرحية هو نفسه المعنى الكامن فى الأغنية على نحو ما نرى فى تفسيرها الأنطولوجى ، الميثولوجى والصوفى الذى نذهب إليه ، مستعينين أحياناً بالتحليل النفسى والسيميولوجى إلى جانب التفسير الفولكلورى :

وقبل الوقوف على دلالة المعنى فى الأغنية نستعرض هنا الآراء أو التفسيرات الخاطئة أو السطحية التى ذهب إليها النقاد ودارسو الحكيم فى تفسيرهم لأغنية يا طالع الشجرة ؛ فالناقد المعروف محمد مندور - بما هو أول ناقد تعرض لتفسير الأغنية إبان عرضها مسرحياً عام ١٩٦٢ - لا يراها إلا موالاً شعبيًا (مع أن الموال فن قائم بذاته ويختلف عن بنية الأغنية الشعبية الجماعية) ، وأن هذا الموال " ليس من المعقول ، بل من الرمزية " (وهو ما نوافقه عليه) ولكن أية رمزية يعنى مندور ؟ يقول :

" إنها رمزية يلجأ إليها الأدب الشعبى ، آخذاً بالتقية حينًا ، وستراً لماء الوجه حينًا آخر ، فهذا الموال يجرى على لسان رجل فقير يسأل من اغتنى - أى مَنْ طلع الشجرة - أن يجود عليه ببقرة تسقيه شيئًا من لبنها ، وليس هذا من اللامعقول فى شىء ، بل إنه من تدبير العقل الذكى الواعى القادر على الرمز وستر الحياة خلفه "؛[(١)].

واستمر هذا التفسير الساذج ذائعًا بين الباحثين والنقاد حتى الآن . مثال ذلك ما ذكره محمد الدالى فى كتابه الأدب المسرحى المعاصر (١٩٩٩) ، حيث يقول :

" هذا الموال المبدع للغة الأحلام ، هو المصنع لآمال الآدميين الذين قضى عليهم شظف العيش وخشونته ، وطحنتهم الفاقة حتى أنهم لم يعودوا يحلمون إلا بالطعام والشراب . ولما كان معظمهم من الفلاحين الكادحين تبلور حلمهم وتقوقع طلبهم فى بقرة حلوب تدر عليهم لبنًا خالصًا سائغًا للشاربين ، وملعقة فاخرة مصنوعة فى الصين الشهيرة بصناعة هذه الملاعق الفاخرة والتى لا يحملها إلا القادرون من الأغنياء وكبار الفلاحين " ؛ (٢).

---

(١) محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ، ص ١٦٧ ، دار نهضة مصر ، القاهرة (ب.ت) .

(٢) محمد الدالى : الأدب المسرحى المعاصر ، ص ١٩٨ ، ط ١ عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٩ .

أما آخر ناقد تعرض لهذه المسرحية بحسب علمنا فهو الناقد المسرحي أحمد سخسوخ في كتابه توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحياً (١٩٩٩) ، فلم يخرج أيضاً من عباءة محمد مندور ، فسار على نهجه في تفسير الأغنية التي يسميها أيضاً موالاً ، فيقول :

" فقد استخدم الفقراء موال يا طالع الشجرة للتعبير عن أحلامهم في الطعام والشراب ، كوجه آخر للجوع والحرمان ، وقد استخدم هذا الموال في المسرحية كتعبير عن وجه الجدب في الشجرة والرحم " [(١)] .

والأكثر غرابة أن سخسوخ يبرر عبثية الأغنية بأنها تنتمي إلى خرافة البدائيين ، وأن الأدب الشعبي في معظمه أدب خرافي ! ناجم عن التخلف الحضاري والبعد عن التفكير العلمي ، وأن هذا الطابع الخرافي – كما يقول سخسوخ – هو ما جعل الحكيم يعتقد أن فننا الشعبي يحوي أصل العبث والفنون الحديثة ! ثم يضيف :

" إذا كان الأمر كذلك ، فكل الآداب الشعبية في العالم يغلب عليها الطابع الخرافي ، وأنها بمنطق الحكيم نفسه تعد فنوناً عبثية ، ومن ثم فلا معنى للحكيم أن يتباهى باكتشافه للعبثية الشعبية العربية (المصرية تحديداً) وأن الصواب قد جانبه في رأيه ورؤيته" [(٢)] .

والحق أن سخسوخ هو الذي جانبه الصواب في رؤيته للأدب الشعبي .

وفيما بين مندور وسخسوخ قرابة نصف قرن لم يضف النقاد جديداً خلاله ، وعلى نحو يكشف عن مدى سذاجة مثل هذه التفسيرات والتأويلات السطحية ، بقدر ما يكشف أيضاً عن قصور الفولكلوريين العرب (في إسهاماتهم النقدية أو دراساتهم الأدبية) الذين لم يصححوا مثل هذا الخطأ على ذيوعه في الخطاب النقدي المسرحي المعاصر ، على مدار أكثر من أربعين عاماً .

---

(١) أحمد سخسوخ : ص ٨٣ .

(٢) نفسه : ص ٥٥ – ٥٨ .

أمـا السحلية أو " الشيخة خضرة " ، فلم يفطن أحد من النقاد والدارسين إلى دلالتها الفولكلورية الذائعة في معتقداتنا الشعبية ، ولم يسألوا أنفسهم لماذا اعترف الحكيم بأنه مدين لها بلحظة التوهج الدرامي عند تخلق هذه المسرحية أيضًا ، كما لم يسألوا أنفسهم أيضًا : لماذا اختار السحلية - دون غيرها من الزواحف - لتكون معادلاً للزوجة أو الوجه الآخر لها ، كما يقول أحد الدارسين إن الحكيم اختارها من عالم الزواحف " التي تمثلت فيها الروح مثلما تمثلت في الإنسان ، وفي غيره من الكائنات التي نفخت فيها الروح .

غير أن التناص الفولكلوري معها سوف يكشف أن الحكيم لم يقع اختياره عليها عبثًا ، وإنما عمد إليها عمداً لتعضيد المعنى الروحي أو الوجودي الذي يدعو إليه في المسرحية ، ومن ثم تتفق في معناها الفولكلوري مع المعنى الدلالي للمسرحية .

التفسير الميثولوجي لأغنية يا طالع الشجرة :

إن الأغنية في مجملها بنية رمزية دينية ، ذات أصول ميثولوجية ، وتحمل رؤية أنطولوجية، تعود إلى آلاف السنين ، قبل أن يتحول معناها - عند المسلمين - إلي " نص صوفي " رمزي ، يعبر عن المضمون الروحي الميثولوجي ذاته ، حيث لا مكان هنا والآن - في زمن البدايات المقدسة - للعبثية ، ومن ثم فالأغنية تحمل تأويلاً روحيًا ورؤية صوفية للكون والوجود والحياة ... وكان قوامها في الحالين : الميثولوجي والصوفي يعتمد على الرمز والأسطورة والصورة التي تخص جوهر الحياة الروحية لدى المجتمع الشعبي ؛ فهي على المستوى الأنطولوجي والميثولوجي تتحدث عن قصة الوجود الإنساني في اللاوعي الجمعي ، منذ لحظة الخروج من الرحم السماوي (الطرد من الفردوس) مما يعني حتمية انفصال أو انقطاع الإنسان - منذ لحظة الميلاد الوجودي - عن " الشجرة الكونية المقدسة " شجرة الحياة وعنوان البعث والتجدد ، ورمز الخلود . وهي بهذا المعنى ذائعة ومعروفة في ميثولوجيا العالم القديم ؛ فهي في الأساطير المصرية - على سبيل المثال - شجرة الحياة المقدسة ، وذات الأثداء الناهدة التي ترضع الفرعون لتمنحه الخلود .

وهى أيضًا شجرة البعث (أو شجرة الميلاد)[١] التى تلعب دوراً أساسيًا ومهمًا فى بعث أوزيريس ، وفوقها يجلس الإله ، ويتغذى من ثمارا الأبرار (من البشر) ... إلخ[٢]. وهى أيضًا " القطب " الكونى ، أو " قطب العالم " الواصل بين ثلاثة عوالم : العالم تحت الأرض (بجذورها) والسماء (بفروعها) عبر الأرض ، وبهذا المعنى أصبحت الشجرة - فى أساطير عالمية أخرى - نوعًا من الطريق المفتوح بين الأرض والسماء ، صعوداً وهبوطًا .. فهى تأتى من أحشاء الأرض لتصلها بالسماء ، وهكذا تتمثل الصلة بينهما - الأرض والسماء - بطريقة رمزية فى صورة شجرة ، هى فى الوقت نفسه شجرة الكون أو العالم ، وعلى نحو فهمت معه

---

(١) الأصل فى شجرة الميلاد معتقد شعبى قديم يعود إلى مصر الفرعونية ، وإلى أسطورة إيزيس وأوزيريس تحديداً ... وبشيء من الاستطراد الذى لايخرج بنا عن الموضوع ، تقول : إن الشجرة الخضراء فى التراث الدينى الفرعونى - تعتبر رمزاً لرجوع الحياة أو الروح التى تنبعث ثانية بعد الموت (وهى أيضًا الشجرة التى ولد تحتها حورس الطفل الإلهى فى الأسطورة) " ونشأ عن ذلك الحادث عيد شعبى جميل كان يُقام فى كل سنة تذكرة لتلك المناسبة (عودة الحياة إلى أوزيريس فى شكل شجرة) ، وذلك برفع شجرة مقتلعة ، وغرسها فى الأرض فى محفل عظيم ، وكانت تجمّل فتغطى بالأوراق الخضراء وبالزخارف والتمائم مثل الكف (خمسة وخميسة) ومفتاح الحياة وغيرها ، وذلك عند إرجاعها على الحياة ذلك الوجه المذكور..." .

لمزيد من التفاصيل عن هذه الشجرة الدائمة الاخضرار ، وعلاقتها بالحياة السماوية والبعث والخلود ، انظر ، جيمس هنرى برستيد : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة المصريات) طبعة ١٩٩٩.

(٢) لمزيد من التفصيل ؛ انظر :

- ديانة مصر القديمة ، تأليف أدولف إرمان ، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى ، ص ٢٤٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الزسرة ١٩٩٧ .

- معجم الحضارة المصرية القديمة ، تأليف جورج بوزنر وآخرين ، ترجمة أمين سلامة ، ص ١٣٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - مكتبة الزسرة ١٩٩٦ .

- الرموز فى الفن والأديان ، تأليف فيليب سيرنج ، ترجمة عبد الهادى عباس ، ص ١٢ ، ص ٢٨٤ - ٢٩٦ . الناشر : دار دمشق سورية ١٩٩٢ .

وفى هذا الكتاب صور ورسوم جدارية مصرية قديمة للشجرة الكونية المقدسة التى تصل الأرض بالسماء حيث ترضع الآلهة ؛ رمزاً للحيوية والتجدد والخلود ، ومصادر النقل هناك .

هذه الشجرة الكونية - فيما بعد - من قبل الصوفية برمزية معقدة ، تربط بين العوالم الثلاثة: عالم الله ، وعالم الإنسان ، وعالم الكون[1] ، كما سنرى وشيكًا ، وكان من جراء الخروج من الرحم السماوي ، والانقطاع عن شجرة الخلد (السماوية) ، أو الهبوط الأرضى ، المتمثل فى لحظة الميلاد الوجودي للإنسان أن تولدت لديه رغبة جامحة - واعية أو لا واعية - وتوقًا أبديًا فى العودة إلى هذا الرحم ... على نحو يعكس حلمًا إنسانيًا أزليًا أبديًا فى الحنين إلى هذا "الفردوس المفقود " بمعناه المثالى الذى يتمتع فيه الإنسان بالغبطة والسعادة وبالحرية والمعرفة معًا ، ولا يخضع لأى شرط من الشروط إلا شرط الإنسان الكامل : شرط آدم قبل السقوط أو الهبوط ، (ما قبل الخطيئة) . ولما كان ذلك مستحيلاً : فقد ترتب عليه إحساس عميق بالفقد والخوف والعجز وظهور الوعى بالحاجة إلى التواصل والشعور بالأمان من خلال رغبته فى التواصل مع الصاعدين إلى هذه الشجرة الفردوسية السماوية .

ووسيلته إلى ذلك " البقرة المقدسة " أو " البقرة الإلهية "[2] بكل رموزها وطقوسها الذائعة فى أساطير العالم القديم (وحكاياته الفولكلورية ورموزه الصوفية فيما بعد) . ويمثل حليبها الخالد والمقدس نقطة الإنطلاق لتجديد الإنسان وبعثه وخلوده ، بما هى رمز لعقيدة مقدسة فى الميثولوجيا المصرية ، التى كان توفيق الحكيم شغوفًا بها ، وبما هى رمز مقدس منذ عصر مبكر للغاية للإلهة حتحور[3] التى انتشرت عبادتها فى مراكز كثيرة بالدلتا ومصر العليا ،

---

(١) فى الرسوم الإسلامية عادة ما ترسم الشجرة بفروعها الممتدة اللامحدودة ، وأوراقها الكثيفة اللانهائية رمزًا للشجرة الكونية ، شجرة الحياة : انظر : الرموز فى الفن والأديان (م.س) ص ٢٩٥ - ٢٩٦.

(٢) حول البقرة المقدسة أو البقرة الإلهية فى التراث الدينى الفرعونى ، بشىء من التفصيل ، انظر : فرانسوا دوما : حضارة مصر الفرعونية ، ص ٣٨٢ - ٣٨٤ . المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٨ .

(٣) من المعروف أن الإلهة حتحور قد صورت - فى فنون الإهرام والرسوم الجدارية على المعابد - فى صورة شجرة مقدسة مرة ، باعبارها الروح الحية للأشجار ، وفى صورة بقرة مقدسة مرات كثيرة ، باعتبارها ربة فى صورة بقرة ، ومربية للفرعون ، ومرضعة له ، وقادرة على البعث (مثل إيزيس) وهى أيضًا - بالمناسبة - ربة الذهب (لون البقرة) وهى ربة الأماكن البعيدة ، وربة السعادة والأمل عن ذلك كله .

انظر :

- الديانة المصرية القديمة ، تأليف ياروسلاف تشرنى ، ترجمة أحمد قدرى ، ص٢٢، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٦.

- معجم الحضارة المصرية القديمة (م.س) ص ٥٤ ، ١٠٠ ، ١٣٠ ، ١٥٧ ، ١٧١ ومصادر النقل والنقوش والصور الفرعونية هناك .

- معجم الأساطير ، تأليف شابيرو ، ترجمة حنا عبود ص ١١٣ دار الكندى بيروت ١٩٨٩.

باعتبارها الربة حامية الفرعون ، وقد مثلت صورتها فى معبد الدير البحرى فى شكل بقرة ترضع الملك / الفرعون والتى تنفث فيه (اللبن الإلهى)[١] . وعلى الرغم من أن هذه البقرة المقدسة بحليبها الإلهى المانح للخلود قد فقدت وظائفها ورؤيتها الأنطولوجية (الشعبية) مع مرور الزمان وتغير الثقافات وتبدل الديانات ، فإنها قد عرفت طريقها - فيما بعد - إلى كثير من الحكيات الشعبية المصرية العربية باعتبارها رمزاً للأمومة المنقذة ، والأمومة الخارقة ، القادرة على " بعث " الحياة لكل الأبرياء من الأطفال الطيبين الذين تغدر بهم زوجة الأب ، فتقتلهم تحقيقًا لغيرتها القاتلة ، وإشباعًا لرغباتها الحسية المقيتة[٢].

التفسير الصوفى لأغنية يا طالع الشجرة :

فإذا ما تجاوزنا هذه الأصول الأنطولوجية والدلالات الميثولوجية ، لكل من الشجرة والبقرة، وجدنا الأولى فى الديانات السماوية ليست إلا شجرة المعرفة / الخلد أو الخلود التى أكل منها آدم ، فطرد على إثر ذلك من الجنة ، فكان السقوط وكان الهبوط وكان اللامعقول الدنيوى[٣]، وقد نصت الديانات السماوية الثلاثة فى تأويل الشجرة تأويلاً رمزيًا ، لا تخرج

---

(١) قد لعب اللبن دوراً مهمًا فى المعتقدات الشعبية الفرعونية ، إذ تدل فنون الأهرام والنصوص والصور والرسوم الفرعونية عى جدران المعابد على أن إرضاع الربة (ورمزها البقرة المقدسة) للملك / الفرعون كان رمزاً لدخوله فى العالم الإلهى ومن ثم الفوز بالخلود (فكما أن الطفل يرضع لبن أمه فيحفظ عليه حياته فى الشهور الأولى من عمره ، كذلك كان الملك عندما ترضعه الربة أو الإلهة ، فينال بهذا الطقس حياة إلهية جديدة تعطيه القوة على القيام برسالته الملكية على الأرض (فإذا ما انتقل إلى العالم السماوى قامت بإرضاعه كى يبعث من جديد ويعيش إنسانًا خالداً) ، انظر : معجم الحضارة (م.س) ص ٢٨٩ ، ٢٩٦ .

(٢) البقرة موتيف أساسى فى كثير من الحكايات الشعبية المصرية والعربية والفرعونية منذ حكاية الأخوين فى التراث الفرعونى ، فهى تقوم بدور الأم البديلة الحانية أو المنقذة التى ترعى الفتاة اليتيمة (ست الحسن والجمال) بعد موت أمها ، فتحميها وتنقذها من مكر زوجة الأب الغيور التى تتآمر على قتلها . وهى أيضًا الأم الخارقة التى تعيد الحياة إلى الابن اليتيم (الشاطر حسن أو الشاطر محمد) بعد أن قتله أبوه غدراً وظلمًا بتحريض من زوجة الأب الحاقدة أو زوجة الأخ الفاجرة ... إلخ .

(٣) من الجدير بالذكر أن الحكيم مؤمن بهذا المعنى للشجرة ، فقد افتتح كتابه شجرة الحكم ١٩٤٥ فيما يشبه عتبة الدخول إلى الكتاب بهذه الآية التى تحدد أفق التوقعات لدى قرائه : ﴿ فوسوس إليه الشيطان ، قال : يا آدم ، هل أدلك على شجرة الخلد ، وملك لا يبلى ؟ فأكلا منها ، فبدت لهما سوءاتهما . قال : اهبطا منها جميعًا ، بعضكم لبعض عدو ﴾ سورة طه ، آية ١٢٠ ، انظر : شجرة الحكم : ص ٣ .

عما ذكرناه ، ولكنها جميعًا تؤكد عجز الإنسان المعرفى والوجودى أمام مصيره الأرضى والدنيوى الفانى .

فإذا ما اتجهنا إلى عالم الصوفية وجدناهم يتماهون فى بنيتها الرمزية ، ويعيدون صياغتها وتأويلها - بكل رموزها الميثولوجية والدينية - وتحميلها بالرموز جريًا على عادتهم ، فأعادوا صياغتها أو كتابتها (إنتاجها) على شكل أغنية صوفية من أغانى الإنشاد الصوفى المصاحب لحلقات الذكر ولحظات الوجد الصوفى ... وقد انطوت " الشجرة المقدسة " عندهم على معنيين ، فى تورية رمزية صوفية ، فإذا الشجرة فى معناها الباطنى ومغزاها الخفى - هى الشجرة الكونية التى تربط - عند خواص المتصوفة - بين عوالم ثلاثة : عالم الله ، وعالم الإنسان وعالم الكون التى يرغب كبار الصوفية فى التماهى فيها واجتيافها من خلال إيمانهم بـ " وحدة الوجود " (التى يخشون البوح بها لغير أصحاب الطريقة) وهدفهم عندئذ الوصول إلى مرتبة السعادة القصوى والغبطة الأولية .

أما الشجرة ، فى معناها الظاهرى والقريب عند عوام الصوفية ليست إلا دالاً على " شجرة أنساب الصوفية " (مثل شجرة الأنبياء) التى كان الدراويش المتأخرون يعتبرون أنفسهم الخلفاء الروحيين للمتصوفة الأوائل ، وكان لزامًا على كل درويش " مريد " أن يتلقى فترة تدريبه عى يد أحد شيوخ الصوفية الواصلين ، وأن يتلقن شجرة نسبة الروحى حتى يصبح متضلعًا فى " الطريق " وعندئذ يسمح له بإجراء مراسم القبول (أو طقوسه) من شيخ الخلوة أو شيخ الطريقة ، وهذه هو المعنى السائد والظاهرى فى الأغنية بالنسبة للدراويش الجدد الباحثين على الانتماء الروحى فى إحدى طرق الصوفية ، باعتبارها - آنذاك - طوق الخلاص وطوق النجاة فى عالم فانٍ محيط وغامض وغير مفهوم لديهم[١] .

وبهذا المعنى الظاهرى للشجرة يمكن أن يجد " العامة " أو فقراء الصوفية أسلوبًا واضحًا للتواصل وتحقيق الانتماء ، وهو ما يبحث عنه " المريد " المبتدىء أو الحائر الفقير إلى ربه ، والذى يقف عاجزاً أمام مصيره الأخروى ، فيشرع فى البحث عن الخلاص - فى الأغنية - من

(١) لمزيد من التفصيل ؛ انظر : المجتمع الإسلامى والغرب ، تأليف هاملتون جب وهارولد بووين ، ترجمة أحمد عبد الرحيم مصطفى وعبد الحميد الجمال ، ج٢ ، ص ٣٥٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ١٩٩٦ .

خلال التوجه إلى أحد شيوخ التصوف الواصلين (يا طالع الشجرة) بما هى شجرة المعرفة / الخلود ، متوسلاً إليه (هات لى معاك بقرة) بما هى معتقد مقدس ، حتى تروى ظمأه - المعرفى والروحى - الفطرى وتوقه الأزلى فى الخلود (تحلب وتسقينى) (بالمعلقة الصينى) على نحو يستدعى معنى طلب العلم (العقلى أو المادى وليس دينى) ولو فى الطين ، بيد أن (المعلقة أتكسرت) بنمو الوعى (العلم) وانتهاء عصر الفطرة والبساطة ، أو بالأحرى عندما عجز العلم العقلى بقوانينه المادية عن تحقيق الإشباع الوجودى بنزعاته الروحية ؛ فكان أن أصابه عندئذ هلع الفطام - على حد قول علماء النفس - ذلك أن الحليب الذى كان يصله بالرحم السماوى / الفردوسى قد انقطع عنه .

الأمر الذى ولد لديه إحساسًا بالضياع والفقد (فقدان الشرط البشرى فى التواصل والخلود ، أو بالأحرى العجز عن استرجاع الشرط الإلهى قبل السقوط) وأكد لديه الشعور بالقلق والخوف من عدوان وجودى ، إذ لم يفهم مغزى الفطام الحسى وانقطاع الحليب (المادى) وتجلّب حاجته إلى نوع آخر من (الحليب الروحى) ولكن كيف السبيل إليه ، فتبدى له العالم (الخارجى أو الدنيوى) حينئذ ، عالمًا عبثيًا لا معقولاً ، أى بلا معنى مفهوم أو مغزى معقول، وتجلت عندئذ له غربته الوجودية عن الله ، ومن ثم كانت حاجته الشديدة والجامحة - بفعل الوعى الجديد - إلى من يعطيه المعنى أو المغزى (الغذاء الروحى) الذى يمكن أن ينتشله من حمأة المصير المجهول ، والإحساس بالعدمية التى انتهى إليها العقل المادى أو الفلسفى .

لذلك نراه - فى الأغنية - يهرع إلى شيخه الصوفى وهو يتساءل فى ضراعة وتوسل : (يا مين يربينى ؟) بكل ما تنطوى عليه هذه التربية من أبعاد إيمانية وروحية ... لعله يجد عند هذا الشيخ الواصل ، شيخ الطريقة ، طريقًا للخلاص من أزمته الوجودية فى هذه الدنيا الفانية (دار الانتقال) قبل أن يصيبه اليأس والإحباط ، فيعصمه من " السقوط " والانحراف عن جادة الطريق والطريقة[١] ويكشف له عن " المعنى " و " الغاية " و " المصير " ويمنحه عندئذ

---

(١) مفهوم التربية بالمعنى الصوفى يقوم على الحدس والإشراق والفيض الإلهى أو العلم اللدنى ، من خلال التربية الروحية التى تعتمد - بداية - على تلقين الشعائر والرياضة الصوفية والأدعية والأوراد الخاصة، حتى إذا ما أتقنها على يد شيخه الواصل أعطاه " العهد " ضمن طقوس خاصة تشير إلى تعميده وقبوله =

الأمن والأمـان ، ويؤكـد لـه التـواصل الروحي ، ويحق له " الانتـمـاء " بالمعنى الصـوفي " والديني، ويرقى به إلى " الصوفي الكامل " أو " الإنسان الكامل " .

وبعد لأي شديد ، يجد المريد استجابة لصرخته عند هذا الشيخ الصوفي ، بحكمته العملية وخبراته الصوفية وتجاربه الروحية الشاملة ، فيأخذ بيده على نحو عملي ، من غير أن يظهر صوته في الأغنية (تأكيداً على فعل الاختيار الإنساني) ومن ثم فهو يشير عليه أو يرشده إلى بداية " الطريق " القويم ، حتى إذا شاء أن يسير عليه سار عليه بمحض اختياره . فكان أن استجاب المريد في الأغنية : (دخلت بيت الله) بكل رموزه المقدسة[١] وحيث رمزية المركز "الكُلّي" القداسة ، وفيه يتم الاتصال والتواصل مع السماء ، ويتجلى له المعنى " الكلي " للوجود ، ويتحقق حلمه في الخلود ، وفي العودة إلى " الفردوس المفقود " حيث السعادة الأبدية والغبطة الأولية ، وفيه أيضًا يتحقق الإنسان الكامل (قبل السقوط) .

= في إحدى هذه الطرق الصوفية ، حتى إذا ما أخلص وتفانى تحققت له الكشوف النورانية والفيوض الربانية ولذلك كثيراً ما نسمع في بدايات الإنشاد الديني في حلقات الذكر الصوفي أغنية شعبية صوفية : في معنى التربية الروحية وأصولها وشروطها ، يطلب خلالها المريد / المبتدىء من شيخه أو عمه الصوفي الواصل أن يتعهد بالتربية كما جاء في مطلعها :

صابح يقول لعمه : يا عم　　زي ما اتربيت ربيني

قبل ما أميل في الطريق　　يصبح الغير يربيني

إلى آخر الأغنية التي تحذر المريد من الانحراف - والويل له إذا انحرف - وتعده إذا سار على النهج - بالوصول والوصال (تحقيق الذات الإيمانية) .

(١) بيت الله هنا هو الكعبة عند المسلمين (والقدس عند غير المسلمين) باعتباره المكان الذي يلامس المسلم فيه القداسة ملامسة مباشرة (الحجر الأسود أو الأسعد) وباعتبارها - الكعبة - أيضًا - عند المسلمين - مركز العالم وسرة الأرض وفيه ماء البدايات الأولى والمقدسة (ماء زمزم / التطهر / التجدد) وأنه النقطة التي بدأ منها خلق آدم من ترابها ، وهنا أيضًا الجبل المقدس (عرفات) الذي عرف فيه آدم حواء بعد السقوط من الفردوس أو الهبوط من الجنة ، كما هو معروف في المعتقدات الدينية الشعبية . وأن المكان برمته يشكل الرابطة المحسوسة بين السماء والأرض ، أو بين العالم العلوي الخالد والعالم الدنيوي الفاني ، وعندئذ يتحقق للإنسان / المريد أسباب الاتصال والتواصل مع المركز الذي يمنحه الواقعية والقداسة ، محققًا بذلك رغبة إنسانية ضاربة بجذورها في أعماق الإنسان ، رغبة العثور على الذات في قلب الواقع ، أي في مركز العالم ، حيث يتم الاتصال مع السماء من أجل أن يتحقق حلمه الأزلي في الخلود .

بهذه التجربة الروحية يستطيع المريد / الباحث عن المعنى والمعرفة والمصير أن يتجاوز عجزه البشرى ، ويتأكد لديه أن للحياة / الوجود معانى خفية لا يمكن إدراكها بعيداً عن (بيت الله) ، حيث يكون بمقدوره عندئذ أن يرى بنفسه (رسول الله) أو النموذج الأجمل والأكمل ﷺ للإنسان الكامل حيًا خالداً فى قلب المركز الكلى القداسة ، وهو يطعم بيديه الكريمتين (السكر) أو حلاوة الإيمان أو الغذاء الروحى لـ (حمام أخضر) بكل دلالته الرمزية والسيمولوجية فى المعتقدات الشعبية الدينية والصوفية ؛ ربما هو رمز للنفس البشرية فى "فطرتها " الإيمانية وربما هو " حمام الحِمَى " حمى المستضعفين ، ورمز السلام (مع الذات والعالم) والشعور بالأمن والأمان (الداخلى والخارجى) . لهذا كان طبيعيًا أن يكون لون هذا الحمام أخضر ، فى إشارة دالة على التجدد والنماء الروحى (نقيض الموت المادى والعدم الوجودى) ، وباعتباره أيضًا - الحمام - رمزاً للروح الآمنة والنفس المطمئنة االتى ذاقت فى (بيت الله) حلاوة السكر أو لذة الإيمان واليقين ، وبهجة الاتصال الروحى ، ومتعة الكشف المعرفى اللدنى (معرفة الله) وفرحة الانتماء ، وغبطة الخلود أو الانتصار على الموت ، (حيث أن ما يراه الصوفى من الحق لا يأتيه عن طريق الحواس الظاهرة ، ولا هو مما يصاغ فى كلمات لأنه " حالات " يشعر بها الصوفى من الداخل ، كشعوره بحلاوة العسل أو بمرارة الحنظل) .

غير أن هذا (الحمام الأخضر) هو أيضًا - كما يقول يونج - هو النفس الحالمة وهى فى طريقها إلى الرحم السماوى مرة أخرى ، باحثة عن هذا التوازن النفسى العميق فى النفس البشرية ، الفردية والجمعية على السواء ، مما يعنى - فى ضوء ما سبق كله - أن " الطريق " المعرفى أو " الطريقة " الروحية التى أشار إليها الصوفى (القديم) هى التى يمكن أن تعطى للحياة معناها ، وللوجود مغزاه الخفى الكامن ، وهكذا يتصل الكائن الذاتى بالموجود اللانهائى ؛ فتستعيد الذات عندئذ سويتها وسلامتها ، توازنها وثراء حياتها الداخلية ، والأمر عندئذ يتعلق على القيام برحلة داخلية إلى مركز العالم ، رحلة إيمانية روحية صوفية ، يعثر خلالها الإنسان / المريد على المعنى أو المغزى الوجودى الذى يبحث عنه ، فلا يكون نهبًا لهذا الشعور بالعجز الوجودى أو ضحية للإحساس بالعبثية والعدمية ..

ولكن أنَّى له ذلك ، والطريق طويل والطريقة وعرة إلا على ذوى الهمم وأولى العزم . ومن هنا كانت أمنية هذا المريد المستحيلة - أول الأمر - فى تناول السكر من يد رسول الله ص ، فقال متمنيًا ومتشوقًا : (يا ريت أنا دقته = يا ليتنى ذقته) فأين هو من رسول الله ﷺ

وليس أمامه – عندئذ إلا شيخه لعله " يأخذ بيده " ويساعده في اجتياز الطريق الروحي حتى يتجاوز شرطه البشري أو الدنيوي ، ولكن هيهات ! .

وهنا تتوقف الأغنية عند حدود التمني ، دون أن تعد الإنسان بالخلاص ... فتلك هي مسئوليته ، وعليه في سبيل تحقيق ذلك أن يأخذ نفسه بـ " المجاهدة " و " الرياضة " الروحية وعندئذ يتجلى له " ما لا عين رأت ، ولا أذن سمعت ، ولا خطر على قلب بشر " ، وتتمثل عندئذ الذات الإنسانية في أرقى درجات العرفان ، فتهدأ النفس وتطمئن الذات السائلة ، وتنجلي لها المعرفة الإيمانية ، وتكون النهاية عندئذ مجيدة وفردوسية ، بحيث تفوق كل ما قد يخطر الآن على خيالها ، وبذلك يتحقق لها الخلود والسعادة الأبدية .

إن الأغنية – بهذا المعنى الديني أو الصوفي وبهذه الدلالة الروحية أو الباطنية العميقة – تؤكد المعنى الوجودي ، وتعكس حلم الإنسان في التواصل والخلود ، وتجاوز عجزه البشري أمام الموت ، وتفصح عن التمني القابع في أعماق الذات الإنسانية بالعودة إلى الرحم السماوي، والفردوس الإلهي (الأخروي) كما ينشده الوعي ، ويحلم به اللاوعي الجمعي الفطري ، ويؤكده المعتقد الديني ... هنا يتحقق السبيل الأمثل إلى الانتقال من الدنيوي المدنس إلى الأخروي المقدس ، ومن المؤقت إلى الخالد ، ويرتبط الأرضي بالسماوي الذي لا تدركه الأبصار ، كما يرتبط الفردي بالكوني ، والمرئي بغير المرئي ، واللامعقول بالمعقول . إن الأغنية – في إيجاز – دعوة إلى فتح نافذة واسعة على العالم الروحي .

هذا هو الصوفي الكامن بما هو مفهوم مركزي – في هذه الأغنية الصوفية التي اندثرت – واندثرت معها مؤخراً وظائفها الدينية ومعانيها الصوفية – بعد أفول المذاهب الصوفية . وانحدرت – الأغنية – إلى سفح الكيان الاجتماعي مجرد أغنية فولكلورية من أغاني الألعاب الشعبية عند الأطفال وتبدلت وظائفها الفولكلورية ، فأضحت تؤدي وظائف ترفيهية ، كالترنيم والغناء الجماعي ، وتشكيل خطوات المشي والرأس وحركات اللعب أو الاهتزاز الجسدي ، شأنها شأن معظم أغاني الألعاب ، لكنها – في الوقت نفسه – ظلت تحمل "جيناتها " الصوفية[١] ، وإن لم يدركها أطفال الأجيال اللاحقة لطول العهد وبعد الأمد .

---

(١) معروف أن أغنية يا طالع الشجرة من الألعاب المصاحبة لألعاب الأطفال الشعبية التي تشبه حلقات الذكر الصوفية ، وتحيلنا عليها مباشرة . إذ يقف الأطفال اللاعبون في دائرة ، ووجوههم إلى الداخل ، =

وإذا كان الحكيم قد زعم أنها أغنية لا معقولة فى معناها ، فلا أظنه كان صادقًا فى زعمه، بعد أن اتضح لنا معناها الإشاري والدلالى والسيميولوجي (المعقول) ، وإلا ما توقف فقط - طيلة المسرحية - عند مطلع الأغنية وحده مكتفيًا بتكراره مراراً على لسان الدرويش كما ذكرنا ، أو بترديد إيقاعاته فى خلفية الأحداث ، على نحو يبدو معه مطلع الأغنية عبثيًا فى زعمه ، وهو :

يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة

تحلب وتسقينى بالملعقة الصينى

إذ يتبدّى الأمر فى هذا المطلع عبثيًا غير ذى معنى لمن لا يحفظ الأغنية كاملة ، أو لمن يجهل الرموز الميثولوجية والصوفية لكل من " الشجرة " و " البقرة " صعوداً وهبوطًا ، ثم كيف ترضعه بملعقة (من الصينى) دون أثدائها أو بالأحرى ضرعها إذا كانت بقرة حقيقية ، هذا إذا افترضنا أن ثمة بقرة بالمعنى المادي فوق شجرة يستحيل عليها صعودها بله هبوطها .

وحتى لو جارينا الحكيم فى الاكتفاء بهذا المطلع " العبثى " لوجدناه يحمل فى شبكة علاقاته ما ينفى هذه العبثية أصلاً كما أشرنا . ولو أن الحكيم ذكر نص الأغنية كاملاً - ولو لمرة واحدة - لأدركنا ما تنطوى عليه من دلالة عامة ، على الأقل ، تحلينا إلى (بيت الله) و (رسول الله) أى إلى مرماها الروحى أو مغزاها الدينى العميق الذى يؤكد التواصل بين ما هو مادى وما هو معنوى ، بين ما هو دنيوى وما هو أخروى ، بين ما هو فيزيقى ، وما هو ميتافيزيقى ، ذلك أن الرحلة (الخارجية) إلى (بيت الله) تعنى أن يجتاز الإنسان " المريد" هذا الفراغ الفاصل بين ما هو إنسانى وما هو إلهى . أما الرحلة (الداخلية) إلى (بيت الله) فهى تعنى المزيد من المعرفة بالروح ومصيرها ، ومن ثم كانت (رحلة الروح) ضرورة وجودية لتحقيق عودتها إلى الله .

= وأيديهم متشابكة ، ويدورون بالدائرة دورات كاملة ، وأحيانًا يدورون بها دورة جهة اليسار ، وأخرى جهة اليمين ، وهم يقفزون فى رشاقة ، وفى مناطق أخرى ، يسند كل لاعب ظهره إلى ظهر زميله ، ويتمايلان إلى الأمام ، وإلى الخلف وهم يغنون يا طالع الشجرة ... إلخ . وكأنهم فى حلقة ذكر من حلقات المتصوفة بالفعل .

(حول طريقة أداء اللعبة : انظر : ألعاب الأطفال وأغانيهم فى مصر ، محمد عمران ، دار الفتى العربى، بيروت والقاهرة ١٩٨٣ ، ص ٢٩ - ٣١) .

غيـر أن الحكيم يتـجاهل هذا المعنى من خلال قـيامـه بحـجب بقيـة الأغنية عن المتلقى أو المشاهد؛ لعله يستأثر به لنفسـه فى المسرحية ، وإن مضى يراوغنا بقوله إن هذا " اللامعنى " الذى تنطوى عليه هذه الأغنية الشعبية ، هو فى حد ذاته معنى وعمادها - فى إنتاج الدلالة- التعبير عن الواقع بغير الواقع كما يقول ! .

وحتى لو سايرنا الحكيم - مرة أخرى - فى مفهومه لمطلع الأغنيـة - إذا كان حقًا لم يفطن لرموزها الأنطولوجيـة والميثولوجية والصوفية - وذكر النص كاملاً ، لأدركنا - بمفهومه هو - أن الأغنية بدأت من اللامعقول المادى الطبيعى ، وانتهت بالمعقول الروحى / ما فوق الطبيعى ، وهكذا يتـواصل المادى / الدنيـوى مع الروحى / الأخروى ويتكامل الدال والمدلول . (أليس هذا هو مـا يريد الحكيم قـوله فى المسرحـية ؟ أليس هذا هو رأى الحكيم أو رؤيتـه للعـالم فى المسرحيـة ؟) حيث المعقول فى الأغنيـة - بهذا المعنى - ينفى عبثـية الدنيـوى ، ويؤكد على الأخروى على نحو يشى لكل ذى قلب بوجود القوة الروحية المحركة للحياة التى تهبها المعنى المعنى الوجودى الخفى ، ومغزاها المنطقى الغائب (عن الإنسان الغربى) ، شـريطة أن يبـادر الإنسان فى البحث عن هذا المعنى بغير طريق العقل وحده ، بل بطريق الحدس من خلال ثقافته وموروثاته الدينية ، وتلك هى مسئوليتـه ، إذا شاء تحقيق إنسانيتـه والخروج من عدميتـه الفلسفية أو عبثية الوجودية كما يعتقد . هذه الرؤية الغربية يرفضها الحكيم فكريًا بحكم كونه " شرقيًا مؤمنًا أفاد كثيراً من ثقافة الغرب المادية وثقافة الشرق الروحية معًا ، وبحكم ميراثه الروحى ونزعته الصوفية وفطرته الإيمانية فى آن .

أغلب الظن أن توفيـق الحكيم قد راوغنا - ولا أقـول ضللنا - عندما توقف عند معطيـات "الأطفـال " الدلالية للأغنية ، فاستند إلى تفسيرهم ، وزعم أنهـا أغنيـة عبثـيـة المعنى ، حين سـأل - وهو كبير - الأطفال عن معناها ... فلم يجيبوه مـكتفين بقيـمتها الجماليـة ووظائفها الإيقاعية فى أداء ألعابهم الشعبية ، كما سبق أن ذكرنا ... ولم يكن الذنب هنا هو ذنب حملة التراث / الأطفال ؛ فما أكثر ما يمارسه الكبار - وليس الأطفال وحدهم - فى حياتهم اليومية من " ممارسات " فولكلورية موروثة منذ آماد بعيدة ، من دون أن يعرفـوا جذورها أو أصـولها الميثـولوجيـة أو الدينية أو الاعتـقادية التى اندثرت مع الزمان ، وطوتها ذاكرة النسيـان ومازلنا نمارس " شعائرها " فى حياتنا حتى اليوم دون معرفة الجذور أو الأصـول . وعدم المعرفة بهذه

الجذور أو الأصول - جهلاً أو تجاهلاً - لا يعنى أنها بلا معنى ، فلا شيء في الأدب الشعبى بلا معنى أو وظيفة[1] ؛ حتى لو كان أسطوريًا أو خرافيًا ، إلا من وجهة نظر ثقافية مضادة .

وأيًا ما كان الأمر ، وسواء أكان الحكيم على علم بالمعنى الفكرى الكامن أو الخفى (الروحى) الذى تنطوى عليه الأغنية أم لا ، فإن هذا المعنى الخفى فى الأغنية بأبعادها الأنطولوجية والصوفية (الروحية) وما تنطوى عليه من درجة عالية من الاكتناز الدلالى ، هو الذى استطاع الحكيم أن يفجره فى مسرحيته ، ولذلك يمكن القول بأن الأغنية تتفق دلاليًا وسيموطيقيًا مع المسرحية ، وأن الحكيم استطاع أن ينفذ إلى معناها الباطنى العميق وأن يتمثله ، وأن يعيد إنتاجه فى مسرحيته على نحو يؤكد التماهى الدلالى بينهما .

ذلك أن حدود الواقع كما يقول الحكيم لا تكفى لتفسير ما يجاوز أحداثه المنطقية ، وأن الكون فى ظاهره غير المفهوم أو المبرر إنما هو فى الحقيقة كون منطقى ومعقول ، وينطوى على معناه الذى لم يعد الإنسان الغربى المعاصر قادراً على فهم كنهه أو اكتشاف مغزاه الخفى الذى تبدى له عندئذ عبثيًا (على نحو ما تجلى فى الفلسفة الوجودية إلى حد ما ، وفى النزعة العدمية إلى حد كبير ، وتجلياتها الروائية والمسرحية والفنية) على غير ما يعتقد الحكيم - بحكم شرقيته وثقافته الإسلامية - من أن للوجود ظاهراً قد يبدو عبثيًا لا تدرك معناه أو نقف على مغزاه ، على حين أن له باطنًا عميق الدلالة ومنطقًا حكيمًا يحكمه ، وإن لم ندركه . وأن علينا أن نفهم معناه وأن نعى منطقه أو مغزاه الخفى ، وهذه هى مسئوليتنا الإنسانية ، وطريقنا إلى ذلك هو القلب أو الحدس الصوفى .

أليس هذا هو ما صرح به فى مقدمة المسرحية ، وفى كتبه الأخرى مثل : فن الأدب ، وتحت شمس الفكر ، ومسرحية الطعام لكل فم (خاصة عندما تتردد على لسان الدرويش فى

---

(١) للنص الشعبى ، القولى أو التشكيلى أو الإيقاعى ... إلخ . وظائف أساسية ، أهمها الوظيفة التواصلية (الإبلاغية) والوظيفة الجمالية (البلاغية) والوظيفة النفعية فى حياتهم اليومية ، العادية والعملية والاعتقادية ... وهو ما يمكن تطبيقه على الأغنية (يا طالع الشجرة) ببساطة ، فهى تدعو إلى التواصل .. إبلاغيًا وبلاغيًا ، فكريًا وجماليًا ، وتؤدى فى الوقت نفسه وظائف نفعية ونفسية ، فى الحياة الاعتقادية للصوفية ، وخاصة فى حلقات الذكر ، وفى الحياة اليومية للأطفال - بعد ذلك - باعتبارها أغنية مصاحبة لإحدى ألعابهم الشعبية ، وفى الحالين تنظم حركة الجسم فى حلقات الذكر أو ساحات اللعب ، بإيقاعاتها المتوازية والمنظومة ، مثلما تحدد معالم الطريق والطريقة لدى جمهور المتصوفة .

المسرحية ، أو تسمع صداها في بعض المشاهد التي تبدو لنا في ظاهرها بلا معنى معقول ، (أو حتى في سلوك " السحلية " أو " الشيخة خضرة " ظهوراً واختفاء) مما يعني أن ثمة منطقًا ما يحكم هذا العالم برغم كل ما قد يبدو فيه من عشوائية وانفلات ، وأن مأساة الإنسان الحقيقية تكمن في أننا لم ندرك الحكمة الكامنة والقوة المهيمنة أو المعنى الخفي أو غير المرئي لهذه الحكمة الأبدية التي تحكم العالم والكون والوجود ، لأننا ببساطة لم نعد نعرف " الله " .

وبهذا تبدو المسرحية كالأغنية الشعبية ، سواء بسواء ، كلتاهما تتفق في بنيتها الشكلية أو التركيبية التي تبدو في الظاهر المرئي أو في بنيتها السطحية بلا معنى ، على حين أن بنيتها الدلالية العميقة الخفية أو غير المرئية تنطوي على هذا المعنى الخفي أو المنطقي ، وأن هذا الواقع محكوم عندئذ بقوانين لا نعرفها نحن ، وأن البحث عنها واكتشافها ومواجهتها هو مسؤولية الإنسان ، وقضية الجوهرية .

ومن ثم فالحكيم يعارض هنا الفكر الفلسفي الاغترابي الأوروبي الذي بدأ مع ماركس في تشييئه للإنسان ، وانتهى مع هيدجر بهيمنة الاتجاه العدمي Nihilism في الفلسفة الأوروبية الحديثة أو المعاصرة التي طورها سارتر في كتابيه الذائعين (نقد العقل الجدلي) و (الوجود والعدم) . إن هذا الفكر العدمي – إذا صح التعبير – هو الذي راح الحكيم – في مسرحية يا طالع الشجرة – ينقده وينقضه في هذه المسرحية الطليعية الرائدة و " المعقولة " جداً : باعتباره شرقيًا مؤمنًا ، كما يقول ، ووريثًا شرعيًا لديانات سماوية ثلاث .

وإذا كانت الوجودية قد سلطت الأضواء على المفارقات اللا معقولة والمرعبة التي تكتنف موقف الإنسان في الزمان ، في مؤلفات تمتد من أسطورة سيزيف (١٩٥٠) لمؤلفها البير كامي، وفي مسرحية في انتظار جودو (١٩٥٢) من تأليف صمويل بيكيت ، فإن الحكيم يتوسل في مواجهتها بالدين ، ذلك أن الدين نفسه استجابة للغز الزمان الأساسي : افتقار الإنسان إلى الأمن حين يحيا في الحاضر ، واعيًا بأبعاد الماضي السحيقة للكون ، حيث لا يمتلك سلطانًا مباشراً عليها ، ومذعوراً من الموت أو الفناء الظاهري في آن ، والحل الذي تقدمه معظم الأديان – ولا سيما الإسلام – ونزعاتها الصوفية ، هو التأكيد على نمط للوجود يتصف بالخلود والتعالي والأبدية ، بغير بداية ولا نهاية ، مبرءاً من كل الأخطار ، ومنزهًا عن كل تغيير .

غير أن الدين يعمد أيضًا إلى إدماج الحاضر الأرضى والطبيعى والإنسان فى الماضى والمستقبل . وهكذا يصبح سباق الزمان الذى يجرى " هنا والآن " جزءًا من ناموس أعلى لتجدد الحياة تجددًا مستمرًا لا نهاية له ، وبهذا تكون الوظيفة الجوهرية للدين هى التغلب على خطر الفناء وضروب القلق التى يثيرها الحاضر ، وذلك باستيعاب الإنسان الدنس داخل العمليات اللا متناهية التى تجرى فى كون مقدس كما سبق أن ذكرنا .

التفسير الفولكلورى للسحلية (الشيخة خضرة) :

ويمثل هذه الغواية أو المراوغة استخدم الحكيم عنصرًا فولكلوريًا آخر هو السحلية التى ظلت تتبدى أحيانًا وتتخفى أحيانًا أخرى طيلة المسرحية ، لأسباب غير مفهومة فى الحالين ، أى من غير أن يشير الحكيم إلى رموزها الفولكلورية ووظائفها المعروفة فى المعتقدات والمعارف الشعبية ، وكل ما يمكن أن نلحظه عنها أنها جزء من هذا العالم العيانى " اللامعقول " الذى تشخصه المسرحية ، وكأنها تجسيد لهذا اللامعنى الذى يحكم ظاهر الوجود ، وكل ما يذكره الحكيم عنها أنه مدين لها بلحظة التوهج الدرامى[١] التى شكلت لديه الحافز الإبداعى لكتابة المسرحية ، وذلك عندما شاهدها فى الحديقة - فى لحظة تأمل - إذ يقول إن " مسرحية يا طالع الشجرة قد نبعت فعلاً من تأملى لسحلية فى حديقة " [٢].

وإن لم يشرح لنا كيف كان ذلك ؟ أو يقل لنا ولا " فحوى " هذا التأكل ، ولكنها - بكل رموزها - شرعت تشاغب أفقه الإبداعى فترة ما لبثت خلالها - بما هى رمز واقعى ملموس - أن طفت على سطح ذاكرته النصية (الفولكلورية) بكل رموزها الاعتقادية وطاقاتها الإيحائية فى الفولكلور العربى والمصرى لتلعب دورًا تعضيديًا فى رؤيته الفكرية فى المسرحية، باعتبارها رمزًا غايته المعلنة :

" وهو إزالة الحائط الفاصل بين المعقول واللامعقول " [٣].

---

(١) انظر : مسرحية سميرة وحمدى ، أو الطعام لكل فم ، ص ١٩١ ، طبعة دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٧٣.

(٢) توفيق الحكيم : مسرحية الطعام لكل فم ، ص ١٨٨ ، مكتبة مصر (١٩٦٣) .

(٣) نفسه : ص ١٨٨ .

لذلك لم يتردد فى أن يطلق عليها فى المسرحية اسم " الشيخة خضرة " وجعلها تقطن تحت شجرة دائمة الاخضرار (شجرة الحياة بكل رموزها السابقة) أو هكذا ظل يتمناها بطل المسرحية ؛ باعتبارها " معادلاً موضوعيًا " موازيًا أو جماعيًا أو رمزاً " واقعيًا " يربط بين عالمين : لا معقول ومعقول . أحدهما دنيوى (هو عالم الأحياء) والآخر أخروى (هو عالم الأموات) ... وبهما تتكامل دورة الحياة (الميلاد والموت) (التجدد والفناء) (الوجود والعدم) وتتجلى الأسرار الكامنة فى ثنائيات الوجود ، وهو ما يمكن أن تشير إليه رمزية السحلية فى معتقداتنا الشعبية ، باعتبارها تقدم مفهومًا فولكلوريًا أو تصوراً شعبيًا للموت من حيث هو معاودة الاتصال بعد الانفصال الذى يمثله الموت ، ومن حيث الموت نفسه " أن تلقى وجه الله الكريم " .

ومن الجدير بالذكر أن السحلية هى البديل " الإسلامى " أو " العربى عن ذلك " الجُعل المقدس " فى الحضارة الفرعونية أو المعتقدات الشعبية فى مصر القديمة وهو (الجعران) "الذى كان يوضع فوق قلب الميت ، حتى يكون بمثابة أمر له نفوذ سحرى فعال ، يمنع القلب من أن ينم عن أخلاق المتوفى " أثناء محاكمته فى العالم الآخر "[١] ، ومن ثم يحظى بالخلود .

هذه السحلية أيضًا رمز ذائع فى المعتقد الشعبى العربى منذ أن كانت تحمل الماء إلى النبى إبراهيم لتروى أو بالأحرى لتخفف عنه لهيب النار عندما ألقى به النمرود فى أتونها ، وقد باتت عندئذ برداً وسلامًا عليه . ثم تطور الرمز فأصبحت السحلية عند العامة هى ناقلة الماء إلى عالم الموتى عمومًا ، ولذلك فهى تظهر أكثر ما تظهر بين المقابر لتروى أرواح الموتى ، كما يعتقد العامة ، فهى عندهم من هذه الناحية جسر أو رمز تراحم وتواصل بين عالم الأحياء المرئى أو الظاهر وعالم الموتى اللامرئى أو الخفى ، حيث يتداخل الزمان والمكان وتلغى المسافات بين المحدود والمطلق ، أى بين الدنيوى والأخروى ، كما يؤمنون به ، وأن هذا التواصل هو الذى يعطى للوجود الدنيوى المعنى والمنطق والقيمة ، ما دامت الدنيا " دار انتقال" و " جسر عبور " .

فى الوقت نفسه فإن للسحلية رمزاً آخر فى الفولكلور المصرى يؤكد هذه المقولة ، وهو أن السحلية تحمل مفتاح الجنة ، وهذا يعنى أنها على اتصال بعالم غير مرئى هو العالم الآخر ،

---

(١) انظر ، فجر الضمير (م.س) الفصل الخاص بالحساب فى الآخرة ، ولا سيما ص ٢٨٢ .

وربما كان هذا المعتقد الشعبى المصرى هو الذى جعل من مشاهدة الحكيم للسحلية مثيراً إبداعياً ، أو مُناصاً حافزاً ، رمزياً وفكرياً .

إنها - فى المسرحية ، كما هى عند العامة " جسر " يصل بين عالمين متكاملين ومتصلين ؛ هما عالم الأحياء وعالم ما وراء القبور ، أو بين الدنيوى والأخروى . تماماً كالموت " معبر " من الفانى إلى الخالد ، وهى - فى الوقت نفسه " برهان " على عودة الروح إلى الجسد الميت ... وإلا فما معنى أن تنقل الماء إلى الأرواح فى مملكة الموتى ! .

ويبقى أيضاً للون الأخضر الناضر ، بما هو لون السحلية أو الشيخة خضرة ، دلالته الفولكلورية فى المعتقد الشعبى على النماء والخصب والتجدد والبعث والخلود ، فضلاً عن ديمومته أو رمزية التواصل بين عالم الأحياء ومملكة الموتى ، ومن هنا كان دعاؤنا الشعبى بالسقيا علي القبور ، لديمومة الاخضرار ، ومن هنا أيضاً لا تخلو أضرحة الأولياء والقديسين ، وملابسهم من اللون الأخضر ، باعتباره رمزاً للبعث والأمل فى حياة أخرى متجددة وخالدة (إلى حد زعم العامة بأنهم أحياء فى قبورهم) . بل زعموا أيضاً أن الجن المؤمنين لا يلبسون إلا ثياباً خضراء .

وفى الميثولوجيا المصرية كان اللون الأخضر هو لون أوزيريس عندما عاد للحياة ... أما فى الإسلام ؛ فقد كان اللون الأخضر هو اللون المقدس للنبى ﷺ وصحابته (ومن هنا كان علم المسلمين الأوائل أخضر اللون) ، فضلاً عن المعتقدات الدينية الشعبية التى ترتبط بالخضر عليه السلام باعتباره رمزاً شعبياً ودينياً للخلود والنماء والتجدد ، والحياة والروح : ومن ثم فهو لا يلبس أبداً من الثياب إلا " أخضر فى أخضر " على حد التعبير الشعبى .

نخلص من هذا كله إلى أن الحكيم استخدم السحلية أو الشيخة خضرة باعتبارها عنصراً فولكلورياً سيمولوجياً يشير إلى وجود عالمين ؛ أحدهما دنيوى هو عالم الأحياء ، والآخر . أخروى هو عالم الموتى ، وأن ثمة علاقة بين العالمين . تماماً كما يؤمن الحكيم أيضاً بوجود زمانين : أولهما الزمن الدنيوى أو الطبيعى ، والآخر الزمن الأزلى الأبدى السرمدى ، وهو صفة الله وحده ، ويقول بوجود علاقة تداخل بين الزمن الطبيعى والزمان اللانهائى يحققها الموت الذى يعد معبراً إلى العالم الآخر والأخروى . وقد تجسدت هذه العلاقة فى السحلية التى تنتقل بين العالمين ، حاملة (قرابين) الماء إلى الموتى فى العالم الآخر ، تأكيداً رمزياً فولكلورياً لوجود عالم غير مرئى ، ينبغى أن نقيم معه صلة أو تواصلاً مادام العالم عالمين : اللامعقول الدنيوى والمعقول الأخروى ، عبر سيميولوجية السحلية ، وليس عالماً واحداً ، هو الحياة

الأوروبية الحديثة ، وتيار مسرح العبث ... وأن هذه هى قناعة توفيق الحكيم ، وشتان ما بين " العبث " و " البعث " من وجهة نظره كشرقى مؤمن هضم ثقافة الغرب والشرق معًا...

لعل فى هذا الرمز الفولكلورى ما يفسر لنا قول الحكيم بأنه مدين فى إنتاج هذه المسرحية للسحلية ، دون أن يشرح لنا ذلك إلا من حيث سلوكها الظاهرى (خاصة فى مملكة الموتى) الذى تبدى له عندئذ سلوكًا لا معقولاً ، فهى أيضًا كائن حى شأنه شأن سائر الكائنات الحية محكوم عليها جميعًا بالفناء ، ولكن الموت نفسه ينطوى فى الوقت نفسه على الحياة (البعث) مثلما تنطوى الحياة على (الموت) ، سنة الله فى خلقه ، ولن تجد لسنة الله تبديلاً .

وبهذا المنطق التواصلى بين العالمين جاءت شخصية الدرويش فى المسرحية ، باعتبارها شخصية " شعبية " ذات " كرامات " خارقة ... تسمح له أن يكون وأن لا يكون فى آن ، حضوراً وغيابًا ، ظهوراً واختفاء ! بلا منطق أو تبرير كالسحلية سواء بسواء ، فضلاً عن لغته الرمزية : المنطقية والتنبؤية فى آن ، يضفى على أحداث المسرحية طابعًا لا معقولاً فى الظاهر / الواقع ، ولكنه معقول فى الباطن و " الحقيقة " بالمعنى الصوفى - وهو ما يرمى إليه الحكيم فى الحقيقة أيضًا .

والآن بعد هذه الجولة بين شبكة العلاقات التى ينطوى عليها نص الحكيم والنص الشعبى وتعلقاته المعلنة أو المضمرة (ابتداء من الأغنية بلغتها الرمزية ، الميثولوجية والصوفية ، وبكل ما تنطوى عليه من رموز كالشجرة والبقرة ، والدرويش صاحب الأغنية ومبدعها الشعبى) بالإضافة إلى بعض العناصر أو الموتيفات الفولكلورية التعضيدية أو المساعدة فى إنتاج المعنى المسرحى كالسحلية أو الشيخة خضرة ، ولنا أيضًا أن نضيف عناصر فولكلورية أخرى متعالقة ومتقاطعة فى فضاء المسرحية ، وتصادفنا كثيراً بين طبقات النص الحكيمى ، قابعة هناك تضىء المشهد كله بدلالاتها وإيحاءاتها ووظائفها الجمعية ، ولكننا لم نشأ أن نقف عليها فى هذا النمط التناصى ، لأنها دخلت فى نسيج النص الحكيمى على نحو ظاهر (فى تناص معلن) وساهمت فى إنتاج المعنى بشكل مباشر لا يخفى على أحد) (١).

---

(١) منها طقوس الولادة ، وأيضًا فى أغنية السبوع التى تكررت كثيراً فى فضاء المسرحية رمزاً للميلاد المتجدد فى دورة الأكوان ، ومنها الأعداد الاعتقادية (كالرقم ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٩) والأمثال والأقوال السائرة والعبارات الصوفية والشعبية الدارجة والمحفوظة (الأكلشيهات) التى وردت على لسان الشخصيات فى المسرحية ولا سيما الدرويش ... إلى غير ذلك من عناصر دخلت فى نسيج النص المسرحى بكل طاقتها الفولكلورية الإشارية والدلالية (أو الإيحائية والرمزية والاعتقادية والميثولوجية) وساهمت فى تشكيل =

أقول بعد هذه الجولة التى طالت أكثر مما ينبغى لها إنه يمكن لنا أن نخلص إلى ما يلى :

أولاً : أن أغنية (يا طالع الشجرة) فى ضوء سياقها الثقافى الراهن فقدت وظائفها الأنطولوجية والصوفية ، وأصبحت مجرد أغنية من أغانى الأطفال الشعبية ، دون أن يفطن نقاد الحكيم إلى لغتها المحملة بالرموز الصوفية النفسية ، ومن ثم أصبحت لديهم أغنية بلا معنى ، أى عبثية الشكل والدلالة ، فصدقوا الحكيم وجاروه فى تفسيره ، وأقصى ما فعلوه أنهم انصرفوا إلى رمز الشجرة فى المسرحية دون الانتباه إلى رمزها المتماثل فى الأغنية الشعبية ، مرة باعتبارها شجرة الخلود ، وقد فاتهم جميعًا أن الأغنية صوفية الأصل ، منطقية المعنى ، بالمنطق الذى يؤمن به الحكيم نفسه، حيث لا اتجاه للإنسان المعاصر إلا بالعودة إلى الدين ، لا فى شعائره - طقوسه الشكلية أو الظاهرة - وإنما فى غايته الوجودية أو الروحية الأسمى .

ثانيًا : وأن نص الحكيم (يا طالع الشجرة) قد تعالق مع هذه ازغنية بهذا المعنى الطفولى، أى باعتبارها فى زعمه نصًا عبثى الشكل والدلالة ، وقد وافقه النقاد على ذلك ، وقد ظل يؤكد ذلك أكثر من مرة ، وفى أكثر من كتاب ، وظل يتساءل : هل لهذا النص معنى ؟! وليس ثمة من جواب لديه ، إن صدقًا وإن زعمًا ، وهو زعم لا أخال الحكيم ينكره .

ثالثًا : وإن الأغنية فى ضوء تفسيرنا لها تبدو عبثية الشكل - إذا التزمنا بظاهر اللفظ / النص ، ولم تنتبه إلى لغتها الرمزية المكثفة والمكتنزة بالدلالات الصوفية - ولكننا إذا انتبهنا إلى نص الأغنية كاملاً الذى لم يذكره الحكيم وجدنا (المعنى الروحى) الذى يبحث عنه الحكيم كامنًا فى الأغنية ، ومن ثم فهى أغنية ذات معنى ، إنها عندئذ أغنية عبثية الشكل ورمزية البناء . منطقية المعنى / الدلالة ، وليست - كما يقول الحكيم ونقاده - عبثية الشكل والمعنى .

رابعًا : ومعنى هذا - على مستوى الرؤية العميقة - إن ثمة تعالقًا مضمراً بين نص الحكيم والنص الشعبى ، وأن ثمة تماثلاً بينهما على مستوى شبكة العلاقات الفنية والدلالية ،

= الرؤية الدرامية البنائية والدلالية للنص الحكيمى ، حيث احتشد لها الحكيم فى المسرحية على نحو يؤكد التماهى أو التماثل فى إنتاج المعنى الصوفى أو الروحى الذى تسعى المسرحية إلى تأكيده .

فالنصان كلاهما عبثي الشكل منطقي المعنى لا معقول في صياغته أو تركيبه ، معقول في دلالته . بعبارة أوضح : إن دلالة الشكل والمعنى التي أنتجها النص الحكيمي تتفق تمامًا مع دلالة الشكل والمعنى الكامنة والكائنة في النص الشعبي ، وتتماهى الرؤية الذاتية للعالم عند الحكيم مع الرؤية الجمعية الشعبية للعالم في الأغنية ... بما هي رؤية صوفية محملة بالمعنى الوجودي المتكامل ، وغايتها المعرفية الإيمان بالله والبعث والخلود .

فبماذا نسمي هذا النوع أو النمط من التناص الذي لم يدخل في نسيج النص - مورفولوجيا أو بنائيًا - بشكل تناصي مباشر ، ولكنه محفز قائم في ذهن الحكيم ورؤيته الإبداعية من قبل إنتاج النص المسرحي ، وظل قابعًا كذلك في الخلفية الإبداعية والفكرية لديه لحظة تخلّق أو إنتاج المسرحية (يا طالع الشجرة) ؛ مؤكداً على تلك المفارقة القائمة بين عبث ظاهر ومعنى خفي للوجود ، متناصًا بذلك - فنيًا ودلاليًا - مع النص الشعبي (الأغنية) على نحو غير مباشر أو " متعين " في نسيج النص المسرحي ، وهو ما دفعنا إلى أن نطلق عليه - إجرائيًا - مصطلح " الميتا تناص " وهنا تكمن عبقرية الحكيم في مثل هذا النمط الخفي من التناص الذي لم ينتبه إليه نقاد الحكيم ودارسوه من قبل .

ربما كان الأمر سهلاً ميسوراً في أنماط التناص السابقة ، حيث كان التعالق فيها مع النص الشعبي تعالقًا مورفولوجيًا يشكل جزءاً من نسيج النص المنتج (بفتح التاء) . أما وجه الصعوبة هنا فيكمن في أن لا تماس مباشراً معلنًا أو مضمراً بين (يا طالع الشجرة) المسرحية، و (يا طالع الشجرة) الأغنية اللهم إلا في سيميولوجيًا العنوان المشترك بين النصين ، وما ينطوي عليه هذا العنوان (يا طالع الشجرة) ، بما هو رمز استعاري مكثف ، من وظائف دلالية وجمالية وفنية تؤكد " التعالق " النصي ، ولا تنكره وتحيل عليه . وتوجه الدلالة المركزية للنص ، وهنا تكمن عبقرية العنوان في النصين - المسرحي والغنائي - بما هو عتبة من عتبات النص وأهم مفاتيحه ، وبما هو الإشارة الأولى التي يرسلها النص باتجاه المتلقي خاصة بعد بيان التفسير الأنطولوجي في جانبيه الميثولوجي والصوفي للأغنية ، وتعالقه الفني الدلالي العميق أو الباطني مع النص المسرحي .

ومن ثم فنمط التناص هنا الذي أطلقنا عليه اصطلاح الميتاتناص لا يقوم على عناصر نصية " معنية " أو " متضمنة " في النص الحكيمي ، معلنة أو مضمرة ، حتى يمكن " القبض"

عليها وتحديدها أو الإفصاح عنها ، تمهيداً لمقاربتها ومقارنتها وظيفيًا : تماثلاً أو تعارضًا أو تحولاً ، على نحو ما رأينا فى أنماط التناص السابقة ، بما هى جزء من نسيج النص .

إن التناص أو التعالق النصى الأساسى هنا تناص " ما ورائى " أى كامن أو كائن فيما وراء النصوص نفسها ، السابقة واللاحقة ، وقائم بينهما من خلال التوازى أو التماثل الفنى والفكرى ، أعنى فى الشكل العبثى والمعنى المنطقى . ومن خلال هذا التوازى أو التتابع أو التماثل الفنى والدلالى أمكن للنص الشعبى أن يساهم فى إنتاج الدلالة من ناحية ، وتعضيد المذهب أو الاتجاه العبثى للمسرحية من ناحية أخرى ، من حيث هى نص متعين يستحضر فلسفة النص الشعبى واتجاهه الفنى فى آن [١]، ويحذو حذوه فكريًا وجماليًا ، دون أن يتناص معه (لفظيًا أو بنائيًا) . من هنا آثرت أن أطلق على هذا النوع من التناص نمط " الميتا - تناص " باعتباره تناصًا خاصًا يتحقق فيما وراء النصوص المناصة والمتناصة معها ، على نحو غير مباشر ، وليس فى ملفوظ النصوص ذاتها ؛ ريثما يحدد نقاد علم النص مصطلحًا نقديًا مناسبًا له .

ثمة إشارة أخيرة على غاية الأهمية ؛ وهى أن الحكيم فى تناصه الفكرى أو الصوفى مع الأغنية لا يدعو إلى صوفية الأغنية ، بما هى صوفية شعبية ، وإنما يدعو - بقدر ما يعنى - صوفية كبار المتصوفة المسلمين ، بما هى تجربة ذاتية (فكرية أو روحية أو عرفانية) . ذلك أن الطريق إلى الله - فى رأيه - لا يحتاج إلى طبول وبيارق ، ولكن التصوف الحقيقى تجربة ذاتية غايتها تجاوز الدنيوى إلى الأخروى ، ضمن رؤية شمولية تكاملية للكون والحياة والوجود .

وبهذا يكون التناص الحكيمى - على المستوى الدلالى - قد تجاوز المعنى الشعبى للتصوف إلى المعنى الفكرى أو الفلسفى للتصوف كما يدعو إليه الحكيم ، وعلى نحو يذكرنا بتجربة حي بن يقظان الروائية لابن طفيل الأندلسى ، وتجارب كبار المتصوفة وذوى البصيرة النافذة

---

(١) لايعنى هذا أن الحكيم لم يتأثر بالشكل العبثى المهيمن على المسرح الأوروبى عند إنتاج الحكيم لهذه المسرحية ، ولكنه حاول أن يجد لتيار العبث الغربى أصولاً أو جذوراً عربية يمكن غرسها ورعايتها وتطويرها فى النهضة المسرحية الواعدة آنذاك فى مصر ، ليتجاوز بذلك التبعية " الفنية والحضارية للغرب ، ويستبدل الإبداع بالاتباع ، ضمن المشروع المسرحى للحكيم " .

من الفلاسفة فى الإسلام ، ولعل هذا يفسر لنا سر إعجاب الحكيم بأفكار ابن طفيل وابن سينا وابن رشد والسهروردى وفريد الدين العطار وابن عربى وغيرهم ممن تناولوا موضوع " الإيمان الكونى " فى مؤلفاتهم الروحية الكبرى عن " الإنسان الكامل " على نحو ما ذكرنا من قبل ، وحيث يتميز الإسلام بروحه الكونية التى تعترف بكل الرسل ، وبرؤيته الشمولية التى تنفتح على الكون وتدعو إلى قراءته قراءة سيميولوجية حرة واثقة .

فى مختتم قراءتنا لمسرحية (يا طالع الشجرة) يبقى أن نسجل لهذه المسرحية الطليعية خمسة أمور هى :

الأول : أن المسرحية مضادة فكريًا للمسرح العبثى الغربى ؛ برغم مواكبتها وانتمائها فنيًا إليه (من حيث الشكل لا الفكر) . وأنها أيضًا - على مستوى التناص الذاتى - متعالقة مع نصوص مماثلة أخرى للحكيم نفسه [١]، انطلاقًا من مرجعيته الثقافية الشرقية الإسلامية ذات الرؤية المؤمنة بالغيب التى تصل بالإنسان وبالإنسانية إلى آفاق الكونية وأعتاب الألوهية ، على نحو يؤكد به الحكيم أنه معارض - فكريًا وجماليًا - لفلسفة التيار العدمى الغربى (وما كان له أن يعارضه إلا من خلال استحضار هذا الفكر " العدمى " وفهمه وهضمه واستيعابه ومن ثم تجاوزه ومعارضته) مستحضرًا فى الوقت نفسه خطًا دفاعيًا صلبًا قوامه ثقافته الإسلامية ومعطياتها الدينية والروحية والفلسفية فى الكون والوجود ، والبعث والخلود ، فضلاً عن نزعته الإيمانية الروحية الصوفية وذلك ضمن رؤية جدلية فاعلة لا منفعلة .

وهذا يعنى أن خلاص الإنسان المعاصر يكمن فى معرفته لنفسه ، وفى معرفته لربه ، وفى معرفته لكونه ، معرفة صحيحة قوية حتى يمكنه أن يتوافق مع نفسه فى سلام ، وأن يتخافق مع الألوهية فى إيمان ، وأن يترافق مع الكونية فى أمان .

الثانى : أن التجريب فى مسرحية يا طالع الشجرة ينطوى على مفارقة طريفة ، قياسًا إلى التجريب الغربى ، فالتجريب ، فى الغرب قائم على تماهى الشكل والمضمون معًا

---

(١) من هذه النصوص : مسرحية بيت النمل (١٩٥٠) ومسرحية فى سنة مليون (١٩٥٣) ، ومسرحية الطعام لكل فم (١٩٦٣) وحديث مع الكواكب (١٩٧٤) ومسرحية الدنيا رواية هزلية (١٩٧٤) انظر : اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم (م.س.) ص ٣٩ وما بعدها .

باعتبارهما نتاج بنية فلسفية وفنية واحدة ، وحيث لا معنى للفصل بين الشكل والمضمون ، إبستمولوجيًا أو إبداعيًا ، أما التجريب عند الحكيم فقائم على الشكل فقط، والشكل غير برىء ، عن فلسفته أو مضمونه . فكيف تسنى له الجمع بين الشيء ونقيضه ، أو بين الشكل اللامعقول وفلسفته أو مضمونه المعقول ؟ يبدو أن الحكيم انخدع – وخدعنا معه – بمسرح العبث العربى ، حيث أراد أن يكون مسرحه " لامعقول" الشكل دون المضمون ، يقول :

"أنا أومن باللامعقول من حيث الشكل ، ولكن المضمون معقول " .

وهنا تكمن المفارقة أو " اللامعقول " نفسه فى محاكاة الشكل العبثى الذى جاء – أصلا – تجليًا فنيًا وترجمة إبداعية للفكر العبثى نفسه الذى يؤمن بعبثية الوجود ومأساة الإنسان العاجز أمام مصيره ، أى أن الاتجاه العبثى اتجاه فلسفى قبل أن يكون اتجاهًا أو شكلاً فنيًا ، وعندئذ لا معنى للتحاور مع شكله دون مضمونه ؛ حتى وإن سعى الحكيم إلى معارضته .

والطريف أن مثل هذا المأزق لم تقع فيه الأغنية الشعبية ، فهى ليست عبثية الشكل ولا هى عبثية المضمون بعد أن وقفنا على رموزها الصوفية التى تناص معها الحكيم مضمونًا لا شكلاً كما رأينا ، على حين أنه تناص مع تيار العبث الغربى شكلاً لا مضمونًا ، الأمر الذى أوقعه فى مثل هذا المأزق ، حيث لا شكل بريئًا عن مضمونه أو منفصلاً عنه ، والتناص بداهة يكون فى المضمون ، وكلنا يعلم أن لا مضمون خارج الشكل ، بل إن الشكل هو المتحكم فى المتناص والوجه إليه ، وهو هادى القارىء والمشاهد لإدراك النص وفهمه تبعًا لذلك ! .

الثـــالث : إن مراوغة الحكيم لقارئه فى هذه المسرحية هى – فى رأينا – مراوغة نصية إيجابية ، وفيها تكمن عبقرية الحكيم المراوغة فى هذه المسرحية (يا طالع الشجرة) بما هى نص مفتوح ، قابل للتأويل وللتعدد القرائى ، وبما هى نص لا يستسلم بسهولة للقراءة أو التلقى (العرض المسرحى) . ولعل أهم أشكال المراوغة فى هذا النص لا تكمن فى التناص الخفى أو المضمر والماورائى – الميتا تناص – مع الأغنية فحسب كما ضللنا الحكيم فى عتبات المسرحية ، بل تكمن أيضًا فى مراوغة النص نفسه والتى

تقوم على " المفارقة " بين الشكل العبثى والمضمون المنطقى ، أو بين الظاهر والباطن ، والمعلن والكامن ، غير أن القارىء الخبير والمؤهل ، الجاد والصبور ، المبدع (المنتج) وليس القارىء العادى (المستهلك) يستطيع فى تعامله مع هذا النوع من النصوص الحكيمية أن يستنطقها وهى فى حالة المراوغة ، فالنص المسرحى هنا يشير إلى مفاتيحه التى ترشدنا إلى المداخل المؤدية إلى باحاته وأعماقه ، وتساعدنا على الولوج إلى معنى . ومثل هذه الإشارات ، وما أكثرها ابتداء من العنوان الصوفى وانتهاء بالخاتمة مروراً بمعجمها الروحى أو الصوفى وبحقولها الدلالية العقلية والإيمانية، وبقراءة المعنى الغائب عن السياق (المتخيل أو اللامرئى) الذى ينبغى البحث عنه مثل هذه الإشارات هى التى تتيح للقارىء المنتج أن يغوص فى أعماق النص المسرحى وأن يستخرج كنوزه المطمورة ، فيتمكن من النص والأخذ به ، وأن يتجاوز اللامعقول إلى المعقول ، وأن يتخطى عبثية الشكل إلى منطقية المضمون ، ولعل الحكيم يشاركه نجيب محفوظ خاصة وأنه يعد رائد مثل هذه المراوغات النصية أو النصوص المراوغة (المفتوحة) فى المسرح العربى الحديث والمعاصر .

الرابع : أن نص الحكيم - بهذا المعنى - جاء على مستوى التناص أو السياق الخارجى نصًا منفتحًا على بنية مجتمعية مشتركة تعود إلى فترة بداية الستينيات وخطابها المعرفى والفكرى والثقافى والاجتماعى المصرى والعربى ؛ باعتبارها فترة البحث عن "الهوية " الثقافية الموزعة آنذاك بين أقصى اليمين الأصولى وأقصى اليسار الشيوعى. والمشتتة بين القيم المادية والقيم الروحية ، ولذلك ليس محض مصادفة - على مستوى التناص الذاتى مع السياق الإبداعى السائد - أن يكتب نجيب محفوظ - على سبيل المثال - فى هذه الفترة روايته الشهيرة **أولاد حارتنا** مسلسلة فى جريدة الأهرام (من ٩/٢١- ١٩٥٩/١٢/٢٥) ثم نشرت كاملة فى مطالع ١٩٦٠ ، وأن يكتب أيضًا مجموعته القصصية **دنيا الله** سنة ١٩٦٢ ورواية **الطريق** سنة ١٩٦٤ ، **والشحاذ** سنة ١٩٦٥ ، ويتمحور خطابها الفكرى حول أزمة البحث عن الوجود الروحى ، والرؤية الكلية للوجود ، وحتمية التواصل مع " زعيلاوى " و " سيد سيد الرحيمى " أو **الشجرة** التى يتحقق فى ظلها الحرية والكرامة والسلام " على حد قول نجيب محفوظ ، بنزعته

الصوفية المعروقة[١] ، وحتمية فتح نافذة على العالم الروحي لتجاوز العجز البشرى أمام المصير المحتوم في روايته **ألف ليلة وليلة** (١٩٧٩) ولتجاوز الخواء الأنطولوجي والروحي ، وعالم الظواهر الحسية إلى عالم " الأشياء في ذاتها " Noumena أو الوجود الخالص ، من حيث أنه مغاير لعالم الظواهر الواقعية أو الطبيعية الذى يجب أن يملأ ذلك الفراغ الروحي[٢] .

الخامس : أن النصوص الشعبية الأخرى فى مسرحية (يا طالع الشجرة) التى تعالق معها الحكيم – فى تناص ظاهر – جاءت نتيجة وعى معرفى ونقدى بها وبوظائفها الفولكلورية ، قبل أن تكون مخزونًا ثقافيًا موروثًا (على صورته الأولية أو الشعبية) فى ذاكرته النصية ، فأعاد اكتشافها ، وقام بتطويرها فنيًا ، وتفجيرها دلاليًا ، على نحو تفاعلى جدلى ، استطاعت معه هذه النصوص الشعبية أن تتجاوز معطياتها الفولكلورية التقليدية إلى معطيات فكرية وفلسفية معاصرة ، وهنا تكمن حيوية التناص الفولكلورى وتعدد أنماطه عند الحكيم .

---

(١) انظر : محمد جبريل ، نجيب محفوظ – صداقة جيلين ص١٦٢ وما بعدها ، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٣ . ومن المعروف أن علاقة نجيب محفوظ بالصوفية تعود إلى عام ١٩٣٤ عندما سجل رسالته فى الماجستير عقب تخرجه من قسم الفلسفة بجامعة القاهرة عن التصوف الإسلامى .

(٢) انظر للأهمية : وفاء إبراهيم : الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ (قراءة فلسفية لبضع أعماله) . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ .

خلاصة وتركيب

فى ضوء هذه الدراسة المطولة عن " توفيق الحكيم والأدب الشعبى " يتأكد لدينا – أو هكذا أرجو – أن الحكيم مدين فى تحقيق " مشروعه المسرحى " للأدب الشعبى خصوصًا والفن الشعبى عمومًا ، فى أهم مفاصله التكوينية أو التأسيسية والتجريبية على مستويات ثلاث هى :

(١) المستوى الموضوعاتى : فى اختيار الموضوعات والنماذج الإنسانية الشعبية " أقنعة مسرحية " فى مجال التأليف ، لغايات معاصرة : فكرية وسياسية .

(٢) المستوى التجريبى : فى اختيار اتجاهات فنية شعبية موازية لأهم الاتجاهات أو المدارس والمذاهب المسرحية الغربية آنذاك .

(٣) المستوى التأصيلى : فى اختيار قوالب تمثيلية شعبية يمكن من خلالها تشكيل "قالبنا المسرحى " المفارق للقالب الغربى عمومًا ومسرح العلبة الإيطالية خصوصًا ، وعلى نحو يمكن معه غرس هذا القالب " الشعبى " فى خطابنا المسرحى الحديث .

وبهذه المستويات الثلاثة يمكن الخروج بالظاهرة المسرحية العربية عمومًا والمشروع المسرحى للحكيم خصوصًا من دوائر التبعية الغربية : موضوعًا وتجريبًا وتأصيلاً . وإن كان ثمة غايتان أخريان ، على المستوى الثانوى للدراسة .

الأولـى : أن الحكيم ليس " رائد " المسرح العربى الحديث فحسب ، بل هو أيضًا " رائد " فولكلورى من رواد الدعوة إلى العناية بالأدب الشعبى والفنون الشعبية ودراستها ورد الاعتبار لها .

الأخـرى : لعل فى اعتصام الحكيم بتراثه الشعبى ، منذ سنوات " تكوينه الفولكلورى " المبكر ما يخفف من غلواء الاتهام الموجه للحكيم بتبعيته للثقافة الغربية وتنكره لثقافته العربية . وقد رأى أن المكون الفولكلورى للمثقف العربى هو خط الدفاع الأول فى مواجهة الآخر ، والحيلولة دون التماهى فيه ، شأنه فى ذلك شأن كل مثقفى التنوير فى بلادنا . وهو رأى لا يزال قائمًا بقوة ، خاصة فى عصر العولمة .

المصادر والمراجع

إبراهيم درديرى : تراثنا العربى فى الأدب المسرحى الحديث . الرياض ١٩٨٠ .

أحمد سخسوخ : توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحيًا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ .

ــــــــــــ : التيارات المسرحية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ .

أحمد شمس الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٥.

أحمد صقر : توظيف التراث الشعبى فى المسرح العربى ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٨ .

أدولف إرمان : ديانة مصر القديمة ، ترجمة عبد المنعم أبو بكر وآخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ .

إسماعيل أدهم : الأعمال الكاملة ، ج١ : أدباء معاصرون ، إعداد وتحرير أحمد الهوارى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ .

بول شاؤول : المسرح العرى الحديث ، رياض الريس للنشر ، لندن ، ١٩٨٩ .

توفيق الحكيم : أوبريت على بابا (١٩٢٦) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة

- رواية عودة الروح (١٩٣٣) .
- مسرحية أهل الكهف (١٩٣٣) .
- مسرحية شهرزاد (١٩٣٤) .
- محمد (ﷺ) سيرة حوارية (١٩٣٦) مكتبة مصر .
- عصفور من الشرق (١٩٣٨) .
- تحت شمس الفكر (١٩٣٨) مكتبة مصر (ب.ت) .
- نهر الجنون (١٩٣٨) المسرح المنوع ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٥٦ .
- أشعب ملك الطفيليين (١٩٣٨) مكتبة مصر (ب.ت) .
- مسرحية سليمان الحكيم (١٩٤٣) مكتبة مصر (ب.ت) .
- زهرة العمر (١٩٤٣) مكتبة الآداب (ب.ت) .

- شجرة الحكم (١٩٤٥) مكتبة مصر (ب.ت) .
- فن الأدب (١٩٥٢) مكتبة مصر (ب.ت) ودار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٤. أرني الله ، قصص فلسفية (١٩٥٣) مكتبة مصر .
- التعادلية (١٩٥٥) مكتبة مصر (ب.ت) .
- مسرحية الصفقة (١٩٥٦) مكتبة مصر (ب.ت) .
- المسرح المنوع (١٩٥٦) مكتبة الآداب . القاهرة .
- مسرحية السلطان الحائر (١٩٦٠) مكتبة مصر (ب.ت) وطبعة مكتبة الآداب بالقاهرة ، ١٩٦٢ . مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) الشركة العالمية للكتاب ، بيروت (ب.ت) .
- مسرحية الطعام لكل فم أو سميرة وحمدى (١٩٦٣) .
- مسرحية مصير صرصار (١٩٦٦) مكتبة مصر (ب.ت) .
- سجن العمر أو حياتي (١٩٦٤) دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧٤ .
- قالبنا المسرحي (١٩٦٧) مكتبة مصر (ب.ت) .
- مجلس العدل (١٩٧٠) مكتبة مصر (ب.ت) ومكتبة الآداب، القاهرة ١٩٧٢.
- عودة الوعي (١٩٧٤) مكتبة مصر (ب.ت) .
- أدب الحياة (١٩٧٦) مكتبة مصر (ب.ت) .
- بين الفكر والفن ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- مختار تفسير القرطبي (١٩٧٧) مكتبة مصر .
- التعادلية مع الإسلام والتعادلية (١٩٨٣) مكتبة مصر (ب.ت) .
- الأحاديث الأربعة (فكرى دينى) مكتبة مصر (١٩٨٣) .
- شجرة الحكم السياسى (١٩٨٥) مكتبة مصر (ب.ت) .
- يقظة الفكر ، مكتبة مصر (ب.ت) .
- حمارى الفيلسوف ، كتاب أخبار اليوم ، القاهرة ، (ب.ت) .
- حمارى قال لى (مقالات) (١٩٣٨) ، مكتبة مصر .
- حمار الحكيم (رواية) (١٩٤٠) ، مكتبة مصر .
- الحمير (مسرحية (١٩٧٥) ، مكتبة مصر .

تسعديت آيت حمودى : أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة ، ١٩٨٦ .

التنوخى (أبو على القاضى ، المحسن بن أبى القاسم) : الفرج بعد الشدة ، مكتبة الخانجى بمصر ، ١٩٥٥ .

جابر عصفور : آفاق العصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ .

جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب (١٩٨٨) .

ابن الجوزى : أخبار الحكماء ، مطابع الأهرام ، القاهرة (ب.ت) .

جورج بوزنر وآخرون : معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ .

جوستاف لوبون : الحضارة العربية ، ترجمة عادل زعيتر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

جوليا كريستيفا : علم النصّ ، ترجمة فريد الزاهى - دار توبقال ، ١٩٩١ .

جيرار جينيت : مدخل لجامع النصّ ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، بغداد ، (ب.ت) .

ـــــــــــ : أطراس (الفصل الأول) ترجمة محمد خير البقاعى ، مجلة علامات ج٢٥ ، م٦ جدة ، ١٩٧٧ .

- أطراس (الفصل الأول) ترجمة المختار الحسينى ، مجلة علامات ، ج٢٥ ، م٧، جدة ١٩٧٧ .

جيمس هنرى برستيد : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (سلسلة المصريات) ط١٩٩٩ .

حسن بحراوى : المسرح المغربى ، بحث فى الأصول السوسيوثقافية ، المركز الثقافى العربى، بيروت ، ١٩٤٤ .

حسن عطية : الثابت والمتغير ، دراسات فى المسرح والتراث الشعبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

رولان بارت : نظرية النصّ ، ترجمة منجى الشملى وآخرين ، حوليات الجامعة التونسية ، ع ٢٧ ، تونس ، ١٩٨٨ .

السبكى (عبد الوهاب) : طبقات الشافعية الكبرى ، ج ٥ ط ١ المطبعة الحسينية ، القاهرة (ب.ت) .

سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي ، جامعة الدول العربية ، ١٩٧٣ .

سعد الدين ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر الجديد ، بيروت ١٩٨٨ .

سعيد الناجي : التجريب في المسرح ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ١٩٩٨ .

سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٨٩ .

صالح سعد : تقاليد الكوميديا الشعبية ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

صلاح طاهر : أحاديث مع توفيق الحكيم ، دار الكتاب ، القاهرة ١٩٧١ .

صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ع ١٦٤ ، أغسطس ١٩٩٢ ، الكويت .

ـــــــ : شفرات النص ، دار الفكر للدراسات ، القاهرة (١٩٩٠)

طه حسين : أحلام شهرزاد ، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٦٥ .

عبد الحميد يونس : معجم الفولكلور ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٣ .

عبد الكريم برشيد : المسرح الاحتفالي ، الدار الجماهيرية للنشر ، ليبيا ، ١٩٩٠ .

عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠ .

عبد اله شقرون : فجر المسرح العربي بالمغرب ، تونس ، ١٩٩٨ .

عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير (ط٣) دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٣ .

ـــــــ : ثقافة الأسئلة ، (ط٣) دار سعاد الصباح للنشر ، الكويت ، ١٩٩٣ .

ـــــــ : تشريح النص ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ (١٩٨٧) .

ابن عرب شاه : فاكهة الخلفاء ، ومفاكهة الظرفاء ، تحقيق محمد رجب النجار . دار سعاد الصباح للنشر ، الكويت ، ١٩٩٨ .

على الراعي : فن الكوميديا من خيال الظل إلى الريحاني ، دار الهلال ، ١٩٧١ .

ـــــــ : المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٠ .

ـــــــ : الكوميديا المرتجلة ، دار الهلال ، ١٩٦٨ .

على عقله عرسان : وقفات مع المسرح العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٦٨ .

———— : الظواهر المسرحية عند العرب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨١.

فائق مصطفى أحمد : أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ .

فؤاد رشيد : تاريخ المسرح العربى ، كتب للجميع ، ع ١٤٩ ، القاهرة ١٩٦٠ .

فرانسوا دوما : حضارة مصر الفرعونية ، ترجمة ماهر جويجاتى ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٨ .

فاروق خورشيد : الموروث الشعبى فى المسرح ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٢ .

فيليب سيرنج : الرموز فى الفن والأديان ، ترجمة عبد الهادى عباس ، دار دمشق ، سوريا ، ١٩٩٢ .

كامل كيلانى : سارق الحمار وقصص أخرى ، دار مكتبة الأطفال ، القاهرة ١٩٤٤ .

كمال الدين حسين : التراث الشعبى فى المسرح المصرى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٩٩٣ .

ماكس شابيرو : معجم الأساطير ، ترجمة حنا عبود ، دار الكندى ، بيروت ١٩٨٩.

مجهول المؤلف : الأسد والغواص ، حكاية رمزية من القرن الخامس الهجرى ، بعناية رضوان السيد ، دار الطليعة ، ط٢ بيروت ، ١٩٩٢ .

محمد الدالى : الأدب المسرحى المعاصر ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٩ .

محمد رجب النجار : جحا العربى وفلسفته فى الحياة والتعبير ، عالم المعرفة ، الكويت ط١ (١٩٧٨) .

———— : أبو زيد الهلالى ، الرمز والقضية - دار القبس - الكويت ١٩٧٩ .

———— : التراث القصصى فى الأدب العربى ، مقاربات سوسيوسردية . ذات السلاسل ، الكويت ١٩٩٥ .

———— : نصوص أدبية (بالاشتراك) دار النشر الجامعى، الكويت، ١٩٩٧.

محمد عبد الرحمن يونس (وآخرون) : تأثير ألف ليلة وليلة فى المسرح العربى المعاصر والحديث ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ١٩٩٥ .

محمد عزيزة : الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، دار الهلال ، ١٩٧١ .

محمد عمران : ألعاب الأطفال وأغانيهم فى مصر ، دار الفتى العربى ، القاهرة ، ١٩٨٣.

محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧ .

ـــــــــــــــ : فى النقد المسرحى ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

محمد كمال الدين : رواد المسرح المصرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية) التناص المركز الثقافى العربى . الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .

ـــــــــــــــ : دينامية النص ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠.

محمد مندور : المسرح النثرى ، نهضة مصر ، القاهرة (ب.ت) .

ـــــــــــــــ : مسرح توفيق الحكيم ، نهضة مصر ، القاهرة (ب.ت) .

محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ط٢ ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٧ .

محمود تيمور : طلائع الفن المسرحى ، مكتبة الآداب ، القاهرة (ب.ت) .

محمود حامد شوكت : الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

نجوى عانوس : المسرح الضاحك ، كتاب الهلال ، القاهرة ١٩٨٩ .

نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ .

ـــــــــــــــ : المسرح بين النص والعرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩.

نوال زين الدين : اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ .

هاملتون (وآخرون) : المجتمع الإسلامى والغرب ، ترجمة أحمد عبد الرحيم مصطفى (وآخرين) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ .

وفاء إبراهيم : الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧.

ياروسلاف تشرنى : الديانة المصرية القديمة ، ترجمتج أحمد قدرى ، دار الشروق ، القاهرة، ١٩٩٦ .

يعقوب لاندو : تاريخ المسرح ، ترجمة يوسف عوض ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٠ .

يوسف إدريس : نحو مسرح عربى ، مطبعة الوطن العربى ، بيروت ، ١٩٧٤ .

المقالات والدراسات المنشورة فى مجلات علمية متخصصة :

إبراهيم حماده : توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى ، مجلة ، عالم الفكر ، م٢،ع٣، إبريل ١٩٨٢ الكويت .

سيد على إسماعيل : مصطفى ممتاز بين الحياة والفن ، مجلة البيان ، ع ٣٤٤ مارس ١٩٩٩ ، الكويت .

عبد الفتاح قلعه جى : نحو مشروع آخر فى المسرح العربى ، مجلة الفكر العربى ، ع ٦٩ (يوليو ١٩٩٢) معهد الإنماء العربى ، بيروت .

عبد الكريم برشيد : الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس ، مجلة الفكر العربى ، ع ٦٩ (يوليو ١٩٩٢) معهد الإنماء العربى ، بيروت .

عبد المجيد شقرون : خصوصية الخطاب ، خصوصية القراءة ، مجلة البيان ، ع٣٥٧ ، إبريل ٢٠٠٠ الكويت .

محمد رجب النجار : مصادر دراسة الفولكلور فى التراث العربى ، مجلة عالم الفكر م٢١، ع٢ ، أكتوبر ١٩٩١ . الكويت .

محمد مسكين : المسرح العربى الحديث ، مجلة الوحدة ع ٩٤ يوليو ١٩٩٢ المجلس القومى للثقافة العربية .

مصطفى رمضانى : توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى ، مجلة عالم الفكر ، م١٧ ع ٤ يناير ١٩٨٧ . الكويت .

مفيد الحوامدة : المسرح العربى ومشكلة التبعية ، مجلة عالم الفكر م ١٧ ع ٤ يناير ١٩٨٧ ، الكويت .

نديم معلا : التجريب فى المسرح العربى ، تبعية أم تثاقف ، مجلة الكويت ع ١٩٣ ، نوفمبر ١٩٩٩ . الكويت .

المحتوى

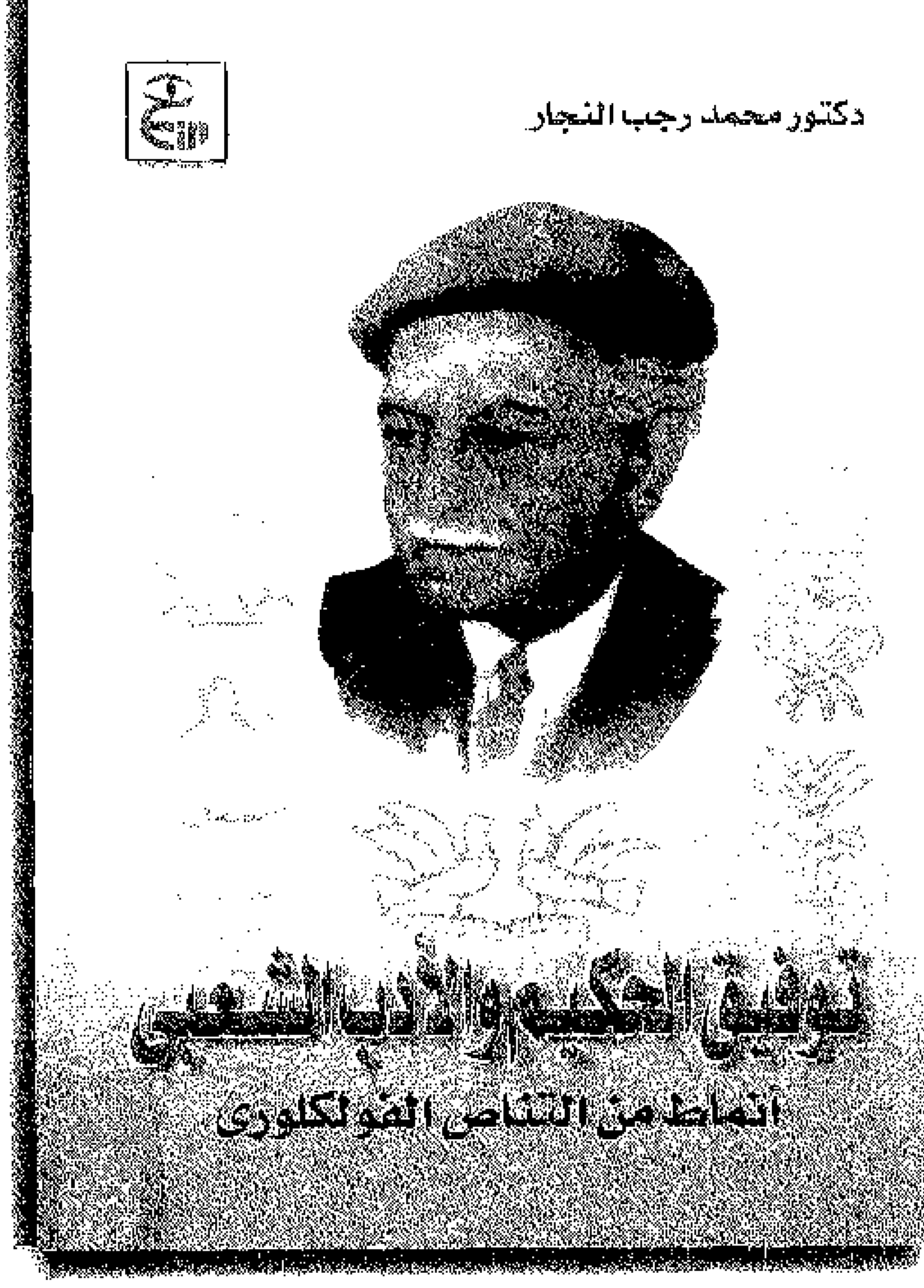
الصفحة

رقم الإيداع ٤٢٩٤ / ٢٠٠١

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 - 322 - 052 -4

دار روتابرينت للطباعة ت: ٧٩٥٢٣٦٢ - ٧٩٥-٦٩٤

٥٣ شارع نوبار - باب اللوق





للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية

FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES